THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/lemuseerevuedart06unse

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUME VI

(Année 1909)

DIRECTEUR :
ARTHUR SAMBON

PUBLIÉ PAR :
C. & E. CANESSA

PARIS
34, RUE DE PROVENCE (IXe)

—

1909

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT
12, RUE GODOT-DE-MAUROI, 12

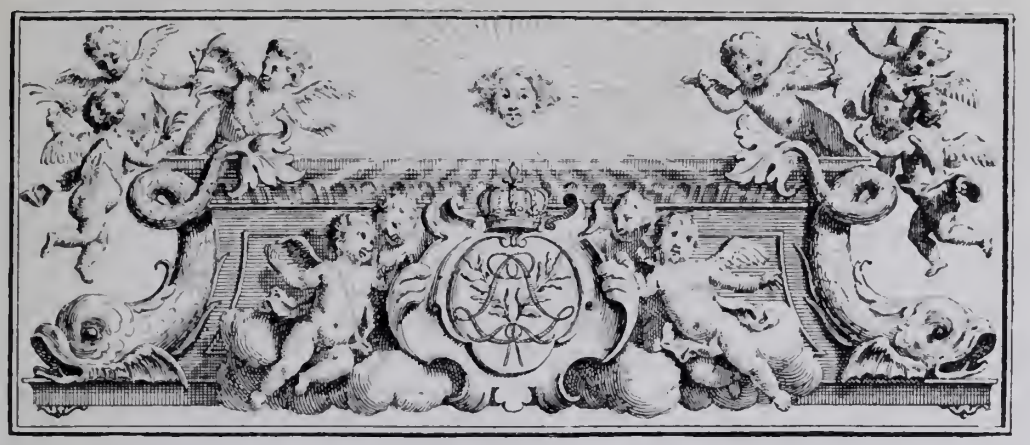
THE J PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

TABLE DES MATIÈRES

		Pages.
Amateur (L')	Le Carnet de l'Amateur. 26, 57, 78, 102, 124, 144, 159, 176, 193, 214,	234
A. S., J. F. et N. R.	Bibliographie. 25, 57, 99, 123, 157, 232,	266
Canessa (César).	Le Trésor monétaire de Boscoreale.	259
Duhem (Henri).	Une Idée moderne. Une Exposition d'art social	226
Enlart (Camille).	Quelques notes sur les monuments du Moyen-Age de Messine	43
—	L'Art gothique français à la cathédrale de Gênes. . . .	163
Foville (Jean de).	L'Art décoratif romain.	62
—	Les Nouvelles histoires de l'art. Jean Duvet, d'après une récente Histoire de la gravure	113
—	Sperandio. 146, 183, 197,	237
Musée (Le)	Meubles de style	1
—	Droits d'artistes.	29
—	Tapisseries de collection et tapisseries d'ameublement.	61
—	Expositions en robe de chambre.	81
—	Les Droits d'auteur pour les artistes.	105
—	L'Horreur des ruines.	129
—	Statues en quête de socles	145
—	Maisons de campagne	161
—	Réalisme trivial.	179
—	Le Zinc doré	195
—	La Mode et les objets d'art.	215
—	La Collection Thiers	236
Roger-Marx.	Contribution à l'histoire d'une revendication et d'une initiative	247
Sambon (Arthur).	La Bague à travers les âges. 3, 91, 107,	131
—	Les Animaux et le paysage dans la sculpture romaine.	74
—	Art posthume	181
—	Bronzes italiques primitifs.	209
—	Francesco de Laurana et Pietro da Milano	210
Séailles (Gabriel).	Alfred Dehodencq	136
Seltman (E. J.).	Les Médaillons d'Agrigente	177
Théatès (O).	Giovan-Antonio Licinio da Pordenone.	18
—	Les Grandes mystifications artistiques. Les médailles pseudo-antiques	30
—	Les Images populaires dans l'Antiquité. Le Cirque et l'Amphithéâtre	82

BULLETIN NUMISMATIQUE

		Pages.
Sambon (Arthur).	Recueil des monnaies de l'Italie méridionale depuis le VIIe siècle de notre ère jusqu'au XIXe. (Pagination spéciale.) . . En regard des pages 60, 80, 104, 160, 180, 194,	214



MEUBLES DE STYLE

Les beaux meubles français des XVIIe et XVIIIe siècles, qui étaient restés jusqu'ici dans les palais du ministère de la guerre et de la marine, ont finalement pris place dans l'admirable collection de meubles anciens du Louvre. Le ministère de la marine a cédé un grand bureau d'ébène avec cuivre incrusté d'écaille en contre-partie, que la tradition rapporte avoir servi de table de travail à Colbert.

Ces meubles vont être remplacés par des copies identiques. Rien ne paraît, en effet, plus raisonnable que de faire mettre une copie fidèle à la place du meuble enlevé; non seulement elle s'harmonise avec l'ancien cadre, mais elle répond à ce besoin, inné dans l'homme, de retrouver à certaines heures de la vie, autour de lui, des objets familiers.

Et pourtant plusieurs artistes nous écrivent pour protester contre ces copies; c'est que l'on est fatigué, fatigué, fatigué des copies de meubles anciens. Un artiste de grand talent, M. Beurdeley, imagina, il y a une trentaine d'années, de faire revivre l'ancien meuble du XVIIIe siècle: sous Louis XVI on avait bien imité les meubles de Boulle; lui, voulut, en plein XIXe siècle, refaire le meuble de Riesener. Il réunit, avec une rare patience, de précieuses collections de fragments et de motifs de décoration; il possédait un recueil de dessins de meubles destinés aux maisons royales, composé par Gondouin, architecte et dessinateur du garde-meuble de la Couronne; il pénétra tous les secrets des anciens maîtres-menuisiers; il enseigna à ses ouvriers la patience des ébénistes du XVIIIe siècle; il chercha à leur inculquer l'enthousiasme de ces heureux créateurs. L'on vit, en effet, sortir de ses ateliers de

véritables merveilles. On dit, même, qu'il s'amusa à provoquer les plus fins connaisseurs. Et pourtant, il manque quelque chose à ces meubles; on sent la lassitude de l'artiste qui copie et ne crée pas.

Partout, aujourd'hui, se dressent des amoncellements de copies; il y en a à tous les prix, il y en a pour les nobles de haute lignée et pour les hobereaux, pour les bourgeois et pour les couturières, pour les ministères et pour les bureaux de placement, pour les notaires et pour les huissiers, et toutes sont rangées sous la noble devise : meubles de style.

Tout cela se fabrique, en effet, sur des modèles célèbres : ce sont les meubles du palais de Fontainebleau, du Trianon, de Versailles, de la collection Wallace, des musées du Louvre, du South Kensington : ce sont les commodes et les bureaux ornés de cuivres ciselés des Cressent, les meubles aux riches appliques d'un Caffieri, ceux d'Oëben et Riesener, les merveilles des peintres-vernisseurs Martin, la ravissante petite table de P. Garnier. L'ouvrier ne se donne même plus la peine de concevoir un modèle dans son unité, il se spécialise dans le travail minutieux de pièces isolées.

Nous savons bien que l'abus de la ligne serpentine et un trop grand laisser-aller dans la fabrication ont rendu ridicule toute une catégorie de meubles « nouveau style »; mais nous savons aussi qu'il y a toujours en France le bon ouvrier, le créateur génial qui n'a jamais failli à sa tâche. Seulement, les engouements stupides pour des nouveautés excentriques, comme les engouements pour les copies de l'ancien, gênent l'évolution du style français. Voilà pourquoi les artistes consciencieux protestent contre ces commandes officielles de copies banales. Aussi voyons-nous s'établir à Paris des marchands anglais qui nous offrent les meubles solides et carrés de Chippendale, des Hollandais qui nous recommandent les meubles anguleux de leurs sombres demeures, des Russes qui vantent les mérites de leur mobilier moyenâgeux.

LE MUSÉE.

BAGUES HELLÉNISTIQUES ET ROMAINES.

LA BAGUE A TRAVERS LES AGES

I. — L'ANTIQUITÉ

« Conspicuam gemmis vultis habere manum. »

FORME DE BAGUE ÉGYPTIENNE.

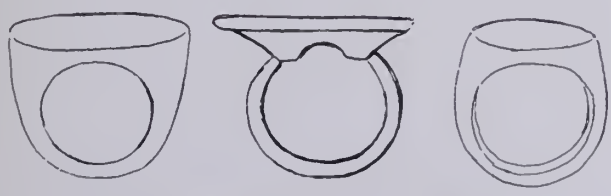
C'est, à première vue, une chose bien insignifiante qu'une toute petite bague dans la vitrine d'un collectionneur, et il faut la regarder de bien près pour en admirer la fine contexture ou pour en déchiffrer les curieuses légendes. Et pourtant, quelles délicates pensées d'amour, que d'épisodes de vanité et d'orgueil, que de curieux traits de superstition nous font entrevoir ces fragiles bijoux !

Les naïves légendes gravées sur l'anneau nous apportent parfois comme un parfum de la tendre affection que la bague symbolisait. Une des plus simples de ces vieilles légendes est peut-être la plus expressive :

Je suis ici en liu d'ami.

BAGUE ÉGYPTIENNE A CHATON CARRÉ.

Il est difficile de déterminer si l'usage de l'anneau est né indépendamment de celui du cachet. Les Assyriens se servaient de cachets cylindriques, qui permettaient de développer sur un assez grand espace le sujet gravé sur leur surface ; ces cylindres ne pouvaient pas se porter au doigt. On a souvent confondu l'anneau sigillaire avec le sceau maintenu par une tige de métal en forme d'étrier et qui n'était nullement destiné à être passé autour du doigt.



FORMES DE BAGUES ÉGYPTIENNES.

Il est probable que le chaton à cachet est venu

se greffer sur l'anneau, qui avait une origine distincte. Dès les temps les plus reculés, le cercle a été une figure mystique; dans les hiéroglyphes égyptiens, il signifiait l'éternité. L'anneau a donc symbolisé de tous temps l'éternité des sentiments. Mais le fil d'or avec lequel on suspendait le cachet pouvait facilement se passer au doigt et la bague, tout en restant un gage d'amour pour la femme, devint également pour l'homme une marque d'autorité et un sceau à contresigner les actes importants. Petrie a découvert des bagues dans les nécropoles préhistoriques de Négadah et de Diospolis. Ces bagues primitives sont en ivoire, simples ou décorées d'un bouton; une d'elles est ornée de deux felins, une autre de quatre faucons (Capart, *les Débuts de l'art en Égypte,* p. 52).

BAGUES ÉGYPTIENNES.

La bague sigillaire était appelée en égyptien *ʒebat;* les exemples les plus anciens se composent d'un scarabée monté sur un fil d'or très mince dont les extrémités sont enroulées l'une sur l'autre.

Mariette nous dit (Cat. du musée de Boulaq, p. 34) que les momies de la XIe dynastie portaient presque toujours un scarabée au petit doigt de la main gauche.

M. Morgan en a trouvé un certain nombre à Dahchour, qui datent de la XIIe dynastie, depuis le règne de Ousertesen III jusqu'à celui de Amenemha III. A l'époque de la XIIIe dynastie, le fil d'or devient plus épais; la technique de cette bague resta toujours très simple, mais elle était excessivement ingénieuse : toutes les parties qui la composent sont réunies et maintenues ensemble par de simples combinaisons d'arrangement et sans le secours de la soudure. M. Fontenay, l'habile orfèvre parisien, décrit de manière très claire la fabrication de quelques-unes de ces bagues au scarabée tournant : « L'ouvrier martelait d'abord un fil d'or de forme fuselée; puis, après en avoir aplati les deux extrémités en manière de spatules, il le courbait. Dans cet état, les deux bouts du fil étaient disposés pour saisir la pierre. Il faisait alors au centre de chaque spatule un trou correspondant à celui du scarabée, puis il goupillait ensemble le scarabée et l'anneau d'or à l'aide d'un fil plus fin dont il enroulait les deux bouts de chaque côté sur la partie fuselée de l'anneau, immédiatement au-dessous de la spatule. Le scarabée, roulant sur la goupille, présentait alternativement ses deux faces en

BAGUES ÉGYPTIENNES.

dehors, de façon à montrer son dos lorsqu'on le portait au doigt et à offrir la partie plane intaillée d'hiéroglyphes lorsqu'on voulait en faire usage comme cachet. Plus tard, le scarabée a été entouré d'une sertissure.

Dès le premier empire thébain, les Égyptiens travaillaient admirablement toutes les pierres dites demi-précieuses ; l'améthyste, la cornaline, le grenat, le jaspe, le lapis-lazuli, le feldspath, le quartz, la sardoine. Le Louvre possède l'anneau sigillaire du roi Amenemha III (XIIe dynastie), dont le chaton mobile est formé par une sardoine carrée sur laquelle sont gravés en relief, avec une finesse étonnante, d'un côté, un personnage assis devant un autel (inscr. : *Ha-ro-bes*) et, de l'autre, la figure du roi (Ra-en-ma) coiffé de la couronne rouge, frappant un ennemi.

Les bagues massives en métal offrent plusieurs formes. Une bague en or, très simple, a le sceau carré pris sur pièce et se continuant par un corps mince traité en anneau. Sous la XVIIIe dynastie, apparaît une

BAGUE ÉGYPTIENNE ÉMAILLÉE.

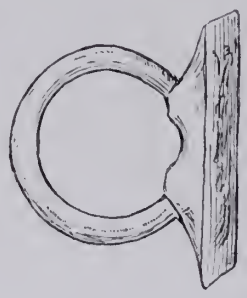
BAGUE EN FORME D'ŒIL.

bague, qui durera longtemps, comme la forme éminemment sérieuse et pratique, à côté des modes et des fantaisies de quelques années. C'est une bague massive dont le contour extérieur perd brusquement sa rondeur pour rejoindre presque en ligne droite une partie plane qui occupe toute la largeur du doigt et qui est destinée à recevoir la gravure du cachet.

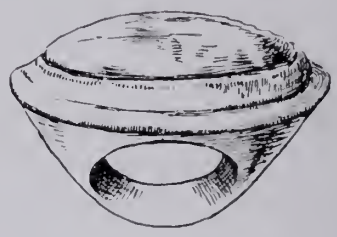
A partir de cette époque, on trouve plusieurs types ; les uns sont composés d'un simple anneau se développant en un losange très plat, d'autres d'un anneau fixé dans un chaton elliptique à pans échancrés. Le cachet de ces bagues est généralement gravé à même le métal et cette gravure, dans la belle époque de l'art égyptien, est d'une précision et d'une élégance qui n'ont jamais été surpassées. Les chatons portent tantôt des sujets gravés, tantôt des hiéroglyphes qui contiennent un prénom de roi, le nom ou le titre de quelque personnage ou fonctionnaire. Les mêmes formes continuent à être en usage à l'époque saïte, mais elles prennent plus de rondeur ; c'est alors qu'apparaît dans sa forme définitive la bague que nos bijoutiers modernes appellent *bague chevalière*. On a recueilli en Égypte des anneaux fabriqués avec toutes sortes de matières : en or pur, en electrum, en or incrusté d'émaux,

de pierres et de verroterie, en argent, en ambre, en cristal de roche, en jaspe — surtout de ce beau rouge que les Égyptiens affectionnaient tout particulièrement, — en ivoire et en verre.

Quelques bagues, destinées à la parure féminine, affectent des formes légères et capricieuses ; les émaux et les pierreries les égayaient de leur riche polychromie. On a souvent cité une bague à travail ajouré, figurant deux fleurs de lotus en or émaillé qui enchevêtrent leurs tiges et



SCEAU DE PTOLÉMÉE VI, AU LOUVRE.



BAGUE HELLÉNISTIQUE DE POUCE.

penchent mollement leur corolle, de chaque côté, sur le chaton composé de cinq petits cylindres en lapis et cornalines alternés.

Une bague d'or, au Louvre, d'une forme singulière, porte sur son chaton deux petits chevaux en ronde bosse. On a pensé aux chevaux de Ramsès II : ce prince les avait consacrés au soleil, en souvenir de sa victoire, au retour de sa première campagne en Asie.

Ces bagues de métal ont été imitées en terre émaillée, de ces belles couleurs vertes, orangé, bleues, si chatoyantes et en même temps si douces. Les motifs, empruntés souvent à l'orfèvrerie, varient à l'infini. Mais ces bijoux, excessivement fragiles, étaient destinés à la toilette funéraire et souvent nous y voyons représenté l'*oudja* symbolique.

A l'époque ptolémaïque, les bagues égyptiennes, sous des influences diverses venues de Grèce, de Syrie, d'Italie, changent encore de formes. Le chaton renferme des gemmes sur lesquelles le lithoglyphe aura gravé quelque sujet symbolique ou l'image d'une divinité. Les bagues deviennent toujours plus volumineuses sous le règne des derniers Ptolémées, et on en charge presque tous les doigts de la main. Plutarque nous dit que les anneaux étaient d'un usage si fréquent en Égypte et d'une si grande richesse, que les habitants de Busiris et de Lycopolis les retiraient de leurs doigts, en signe d'humilité, quand ils se prosternaient aux pieds de la divinité.

A côté de la civilisation égyptienne, au cours du deuxième millénaire avant notre ère, était déjà parvenue au faîte de sa splendeur cette étonnante civilisation égéenne dont Schliemann a retrouvé les plus

précieux vestiges dans le dernier quart du siècle passé. Les archéologues distinguent trois périodes : la période dite égéenne, de 3000 à 2000 environ avant Jésus-Christ ; la période minoenne ou crétoise, de 2000 à 1500 ; la période mycénienne, de 1500 à 1100.

Les fouilles de l'acropole de Mycènes ont livré plusieurs anneaux massifs en or ; ils semblent avoir été portés par des femmes, car ils ont peine à entrer jusqu'au milieu du petit doigt d'une main d'homme. Les images représentent pourtant des scènes de combat ou de chasse. Sur l'un d'eux, on voit une chasse au cerf ; sur un autre, une scène religieuse ; sur un troisième, d'un dessin encore plus remarquable, un combat : c'est une mêlée furieuse, saisie avec un réalisme extraordinaire, dessinée avec une étonnante vigueur. Une quatrième bague, dans la collection Danicourt, nous montre deux personnages aux prises avec des lions. On a trouvé aussi des cachets en agate ou en cornaline, de l'époque mycénienne, communément désignés par le nom de pierres des îles, montés en bague. Nous possédons également d'autres bagues massives en or et en argent de la Grèce primitive, probablement des Achéens ; quelques-unes affectent la forme d'un bouclier, d'autres nous montrent un fil d'or épais enroulé en spirales hardies. On pense que les artistes de la Grèce continentale n'exécutaient à cette époque que des travaux sommaires et que les belles pièces d'orfèvrerie des princes achéens « riches d'or » venaient de Crète ou de Chypre.

L'intérêt qu'ont suscité ces bagues mycéniennes a malheureusement attiré l'attention des faussaires, et il existe des imitations très habiles des bagues à sujets gravés.

Avec l'invasion dorienne, l'art revient aux tâtonnements enfantins.

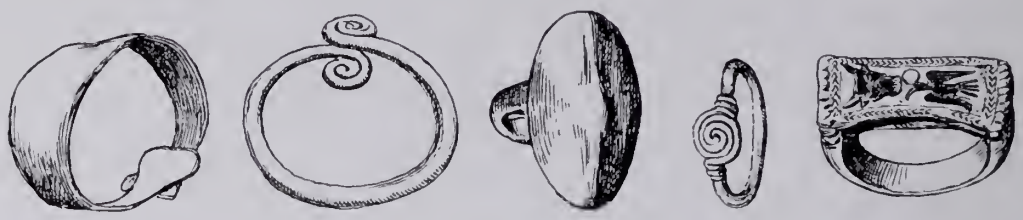
BAGUES MYCÉNIENNES.

On a attribué aux xe-viiie siècles quelques bagues à dessins géométriques, dans le goût de cette époque ; certaines de ces bagues, si ce n'étaient les conditions de leur découverte, pourraient tout aussi bien être attribuées à quelques-uns des peuples barbares qui se disputèrent les débris de l'empire romain.

La Grèce, longtemps pauvre en métaux précieux, ne semble pas avoir fait grand usage de la bague d'or à cette époque ; du reste, les

ouvrages en métal venaient de l'étranger. Homère nous dit qu'ils étaient fabriqués à Chypre ou à Sidon : la cuirasse et le char d'Agamemnon sont un présent du roi de Chypre ; le cratère d'argent, donné en prix par Achille aux jeux funèbres en l'honneur de Patrocle, est l'œuvre d'artistes sidoniens.

Mais l'art hellénique ne tarda pas à faire valoir ses droits, et l'or-



BAGUES DE LA GRÈCE PRIMITIVE, EN OR ET EN ARGENT.

fèvre-lithoglyphe exécuta, au VIe siècle avant Jésus-Christ, de véritables merveilles. La légende faisait remonter à Prométhée l'usage d'enchâsser des pierres fines dans des anneaux, ce qui veut dire que l'origine de cet usage se perdait dans la nuit des temps. Les plus anciennes bagues grecques, ornées de pierres, sont copiées des bagues égyptiennes au scarabée mobile ou des bagues au scaraboïde des îles de la mer Égée ; mais, au VIe siècle, l'art grec, tout en utilisant les modèles étrangers, sait leur donner une empreinte particulière et une signification nouvelle. Le scarabée, dont le travail très soigné permet de reconnaître tous

BAGUE GRECQUE ARCHAÏQUE
PRÉSENTANT SON CHATON SOUS LES DEUX FACES.

les détails de l'animal, posé dans son élégante sertissure aux délicats filigranes, n'a plus qu'une lointaine parenté avec le modèle égyptien. Parfois nous voyons la pierre taillée en forme de lion accroupi ou en forme de tête féminine.

Au cachet mobile en pierre, succède bientôt un cachet tout en or ; il a d'abord la forme d'une boîte ronde ou pyxis, qui tourne également sur un fil d'or dont les extrémités sont enroulées sur les deux bouts de

l'anneau ; dans cette pyxide est enchâssé, presque à fleur de bord, un disque gravé.

D'autres bagues nous montrent la pierre dans une sertissure fixe. On en connaît deux exemples remarquables au British Museum et au Louvre, provenant probablement d'Asie-Mineure et qu'on a attribués à tort à l'art étrusque (Marshall, *Cat. of finger rings,* p. 54). L'anneau est formé d'un large ruban, orné aux extrémités de deux protomés de lion, qui saisissent avec leurs griffes la pierre à cachet.

Des bagues grecques du VIe siècle, sans intaille, sont formées également d'un ruban d'or, dont les extrémités sont mordues par des têtes de lion.

Pour les bagues massives en or, nous voyons d'abord quelques exemples très anciens, qui semblent un héritage de l'art mycénien. Le British Museum en possède une très curieuse, en argent, trouvée en Sicile. L'écusson affecte la forme d'une double hache, et la gravure

BAGUES GRECQUES ARCHAIQUES.

représente une tête de taureau et un aigle au vol. Un clou d'or prophylactique est rivé au centre de la bague.

D'autres bagues massives sont évidemment des imitations des anneaux à cachet en pierre mobile ; on distingue, en effet, à côté du chaton, l'enroulement du fil d'or qui servait à tenir la pierre et qui est devenu un simple ornement.

Une jolie bague du British Museum, de la fin du VIe siècle ou des premières années du Ve, a une mouche d'or d'un travail remarquable, posée sur un anneau d'argent.

Au commencement du Ve siècle, on trouve plusieurs formes de bagues en or, avec le cachet gravé à même le métal ; probablement, chaque région du monde grec avait donné naissance à une forme particulière. Mais, en Grèce même, les artistes s'efforcent de rendre la bague toujours plus légère et plus élégante. Les Grecs raffinés n'aimaient pas les lourdes parures ; les belles *corés* de l'Acropole n'ont que quelques bijoux très discrets, qu'au premier regard on ne discerne même pas, tandis que les statues chypriotes de la même époque sont plus chargées de bijoux qu'une *basilissa* byzantine. Si Aristophane, en plein Ve siècle, ridiculise les jeunes efféminés qui portent plusieurs bagues à chaque doigt de la main et qu'il appelle σφραγιδονυχοκοσμήται (*Nub.*, 332), c'est

pour signaler une minorité de fats qui voulaient singer les coutumes barbares.

La bague particulière à la Grèce, des ve et vi^e^ siècles, est une pure merveille de goût et de finesse. C'est la bague à écusson plat, légèrement arrondi sur les côtés, en forme d'œil et avec un anneau à demi-cercle, souvent à arête médiane. Cette forme provenait autant d'une très ancienne superstition que du constant souci des Grecs pour l'utilité pratique de l'art.

Que de merveilleuses gravures en ces petits espaces ! On en a trouvé en Grèce même, en Asie Mineure, en Crimée, en Italie, partout en un mot où a pénétré la civilisation grecque. Le British Museum en possède quelques-unes des plus remarquables : un portrait de jeune femme, la chevelure ceinte de bandelettes, délicieuse intaille de la seconde moitié du ve siècle, provenant de la collection Castellani (Marshall, *Cat.*, 53); un cavalier lancé au galop, intaille du commencement du ive siècle qui fait penser aux monnaies de Tarente, provenant également de la collection Castellani (*Cat.*, 40) ; une jeune femme apportant une offrande à un autel sur lequel pose un aigle, très belle intaille de la fin du ve siècle, trouvée à Smyrne (*Cat.*, 59); une femme dans une attitude mélancolique, assise sur la poupe d'un navire, élégante intaille du commencement du ive siècle, qui offre une frappante analogie avec les monnaies d'Histiæa (Voyez Froehner, *Cat. Photiades*, pl. III, 484). Dans la célèbre collection de bagues du baron Pichon, était une superbe intaille du ve siècle, représentant Pénélope assise à droite ; devant elle, dans le champ, l'arc d'Ulysse et le nom de forme dorienne, ΓΑΝΕΛΟΓΑ.

Au cours du ive et au iiie siècle les formes varient encore. Nous trouvons surtout la bague à écusson légèrement ovale ou tout à fait rond, qui avait déjà fait son apparition au ve siècle. Ces bagues, vues de profil, ont la forme d'un étrier et le chaton tend de plus en plus à s'élargir à mesure que prévaut le goût de l'ostentation. Une des plus belles parmi ces bagues à grand chaton rond est celle de l'ancienne collection Tyskiewicz, trouvée dans un tombeau en Sicile avec une monnaie d'Alexandre le Grand. La gravure représente Hermès rattachant ses talonnières comme sur une monnaie de la ville de Sybritia en Crète et probablement d'après un modèle lysippéen (Froehner, *Collection Tiskiewicz*, Paris, 1898, n° 197, et *Sculpture antique*, p. 211). Dans la Grande-Grèce et en Sicile, la gravure du chaton est souvent inspirée par les types monétaires.

Une bague très intéressante du ive siècle, au chaton de forme ovale, est conservée au British Museum. Elle vient de Kertch et offre comme gravure une Victoire rivant le clou fatidique dans un bouclier suspendu à un arbre. La légende Παρμένων Βασιλεῖ a fait penser à Alexandre le Grand.

Furtwængler a proposé de lire Παρμενίων Βασιλεῖ : la bague aurait été offerte à Alexandre par son général, Parménion. On trouve le même type sur le revers d'une monnaie syracusaine d'Agathocle.

Les bagues grecques des ve et ive siècles ne portaient pas toujours des chatons gravés ; on en a trouvé en grand nombre — des bagues pour femmes et fillettes surtout — qui ont des ornements en filigrane ou en lamelles d'or découpées et estampées. Les bagues les plus élégantes de cette série ont le chaton en forme de boîte ovale avec, à l'intérieur, une lamelle d'or estampée ; l'extérieur de la boîte est orné de filigranes et les extrémités de l'anneau sont décorées de palmettes. Souvent le chaton figure une corolle de fleur et l'anneau la tige ; d'autres fois, il est orné d'un nœud coulant fait de deux boucles dont l'une passe en dessus, l'autre en dessous des prolongements du cordon ; c'est le *nodus Herculeus*, qui était considéré dans l'antiquité comme une amulette très

BAGUES GRECQUES DES Ve ET IVe SIÈCLES AVANT JÉSUS-CHRIST.

puissante. « C'est merveille, dit naïvement Pline, de constater combien la guérison des blessures est plus prompte quand le bandage est fait en nœud d'Hercule. »

On a commencé, dès le ve siècle, à sertir une pierre gravée ou un simple cabochon, dans une alvéole ménagée dans le chaton de la bague ; mais les exemples sont rares avant le iiie siècle. Il nous reste néanmoins un certain nombre d'intailles tombées de leur lit d'or et qui sont des œuvres de toute beauté. Parmi les intailles du commencement du ve siècle, sont remarquables celles d'un artiste de Chios, Dexamenos ; celles de Phrygillos, en Sicile ; celles de Pyrgotèle, qui seul eut le droit de reproduire sur une pierre précieuse les traits d'Alexandre le Grand.

Les inscriptions, qui sont si fréquentes à l'époque romaine, sont rares sur les bagues du vi^e^ au iiie siècle avant Jésus-Christ. On lit quelquefois la parole δῶρον, qui indique que la bague est un cadeau ; parfois est inscrit le nom du possesseur. On a trouvé sur des bagues grecques des graffites amoureux, le mot ΦΙΛΗ est le plus fréquent et personnne ne lui contestera ce droit.

L'histoire nous a conservé le souvenir de quelques bagues grecques célèbres. Hérodote (III, 41) nous apprend que Polycrate, tyran de

Samos, attachait un grand prix à une bague en or, décorée d'une pierre précieuse, gravée par le légendaire toreuticien et lithoglyphe Théodoros, fils de Téléklès. Pline nous dit que cette bague était conservée à Rome de son temps, mais la description qu'il en donne ne correspond pas du tout à ce que nous savons des bagues du VIe siècle. Une curieuse légende s'attachait à cette bague ; elle nous a valu la belle poésie de Schiller, *Der ring des Polykrates*.

Alexandre le Grand portait une bague sigillaire avec son portrait gravé par Pyrgotèle ; quand il se fut rendu maître de l'Asie, il se servit d'une autre bague portant le portrait de Darius, pour cacheter les lettres et les édits destinés à cette partie de ses domaines (Quint.-Curt., VI, 6). Pyrrhus, roi d'Épire, avait une bague ornée d'une agate arborisée, dans laquelle des dessins naturels représentaient Apollon et les Muses (Hérod., III, 41 ; Pline, XXXVII, 3). Séleucus, roi de Syrie, portait une bague sur laquelle était représentée une *ancre* de navire (Justin, XV, IV).

Cicéron (*De Fin.*, V, 1) ridiculise les Épicuréens qui avaient coutume de porter sur le chaton de leur bague le portrait d'Épicure. On trouve assez souvent sur des pierres gravées les portraits de Socrate et de Platon.

Apollonius de Tyane, le célèbre philosophe pythagoricien, qui fit de prétendus miracles que les païens mirent en parallèle avec ceux de Jésus-Christ, avait sept anneaux qui portaient les noms de sept planètes, il en changeait chaque jour de la semaine (Philostr., *Vit. Appol.*, III, 41).

On a trouvé plusieurs bagues qui portent le cachet municipal de villes grecques ou le symbole de confréries. Dans la collection Guilhou se trouve une grande bague en bronze, de basse époque, portant l'inscription : ΕΝΝΑΙΩΝ, « sceau des habitants de Henna », en Sicile ; sur une bague du British Museum, également en bronze, de très basse époque, on lit autour d'un buste d'Athéné l'inscription : Συνόδου Μυστικῆς Ταρσέων, « le concile mystique des Tarsiens ».

BAGUE DE LA VILLE D'HENNA EN SICILE.

Aux VIIe et VIe siècles avant Jésus-Christ, le commerce phénicien d'un côté, celui des Chalcidiens et des Ioniens de l'autre, transportaient de pays en pays et de ville en ville, en Grèce, en Italie, des bijoux de toutes provenances. Homère nous décrit les pirates phéniciens attirant les femmes par l'exhibition de produits précieux. L'île de Samos était, au VIe siècle, le siège d'une école importante de graveurs sur pierres fines et la tradition cite le nom de Mnésarchos, père du philosophe Pythagore et celui du statuaire-orfèvre Théodoros, fils de Téléklès. Dans l'île de Rhodes et à Chypre, on a trouvé des bijoux d'une incomparable

finesse. Les Phéniciens semblent avoir joué un rôle très important dans la transmission de modèles égyptiens et grecs, soit par l'imitation de types divers, soit par le patient colportage des bijoux. On a trouvé à Chypre, dans les fouilles d'Enkomi, avec des scarabées de Taïa, femme d'Aménophis III (env. 1450 av. J.-C.), des bagues en or pâle ou electrum, qui semblent des imitations de bagues égyptiennes par les Phéniciens (voyez le cat. du British Museum, n° 3). Les Phéniciens semblent aussi avoir imité un type de bague provenant de l'Asie Mineure et que l'on trouve à Chypre et surtout en Étrurie.

Ces bagues ont toutes un chaton elliptique, décoré d'une lamelle d'or, travaillée tantôt en intaille, tantôt en relief, par le procédé de l'estampage ; les dessins représentent fréquemment des animaux ou des êtres fantastiques : sphinx, lions ailés, chimères, empruntés à l'ornementation orientale. Un cadre pointillé circonscrit la composition ; une cordelette très fine orne le tour du chaton ; la monture granulée et filigranée est souvent d'un travail exquis. Les bagues de cette catégorie sont faites de trois pièces :

1° La plaque gravée ou estampée, les bords pliés tout autour à angles droits, faisant l'office d'un couvercle s'ajustant sur la pièce suivante.

2° Le dessus du chaton qui était obtenu par le procédé de l'estampage et de chaque côté duquel on pratiquait un trou à fleur de fond, afin de pouvoir y introduire les deux extrémités de l'anneau.

3° Un anneau ouvert; l'ouverture était un peu moindre que l'écart du bas du chaton, de façon à empêcher que l'anneau, une fois introduit, puisse sortir des deux trous. Dans quelques cas, l'anneau a été rempli d'étain.

Ces anneaux se trouvent très fréquemment en Étrurie et plusieurs sont probablement de fabrication étrusque. Je décrirai ici une belle bague de cette série, conservée à la Bibliothèque nationale. Sur le chaton gravé en creux on voit Apollon tuant Phlégyas. Le dieu est sur son char, traîné par deux chevaux ailés; l'infortuné père de Coronis tourne la tête du côté d'Apollon comme implorant sa pitié, tout en cherchant à se soustraire à ses traits ; sous les chevaux, on voit Lelaps, le chien d'Apollon.

Ces bagues se divisent en trois catégories bien distinctes : ioniennes (massives et à sujet intaillé), chypriotes (époque gréco-phénicienne), étrusques. Elles se trouvent surtout en Étrurie et ce sont des bijoux funéraires du VIe et du commencement du Ve siècle. Les Étrusques poussaient l'ostentation de leur richesse jusqu'à remplir les tombeaux de bijoux fragiles, fabriqués uniquement pour le culte funéraire et formés de minces feuilles estampées ; ils avaient emprunté cette pratique

aux habitants de Chypre et aux Égyptiens. A ces bagues, dès le ve siècle, en succédèrent d'autres, ayant la forme d'un œil et composées de feuilles d'or très minces, ornées de reliefs estampés. Les sujets sont empruntés aux anciennes légendes ioniennes, avec un bizarre mélange d'éléments étrusques. Le dessin paraît souvent beaucoup plus ancien qu'il ne l'est en réalité : le plus grand nombre de ces bagues appartiennent au IIIe siècle avant Jésus-Christ.

Dès le IVe siècle, mais surtout au IIIe, — et toujours pour les rites funéraires, — apparaissent de très grandes bagues qui ont l'aspect de champignons ; le travail de bossage et de granulé est d'une rare minutie. leur fabrication dura longtemps et quelques exemplaires, par la lourdeur des dessins, accusent la décadence de l'art étrusque. On a

BAGUES ÉTRUSQUES.

fait en Toscane des imitations dangereuses de ces bagues, et nous donnons le dessin d'une de ces pièces fausses.

Les bagues des vivants étaient plus solides. Les Étrusques ont eu des bagues massives en or et en argent et des bagues à anneau d'or, avec une pierre sertie dans le chaton. L'anneau sigillaire traditionnel était un héritage des Égyptiens ou des Phéniciens, imitant la bague égyptienne : c'est l'anneau au scarabée tournant ; la bague massive en or et en argent, à grand chaton rond et plat, est une imitation des bagues italiotes du IVe siècle. Les Étrusques ont travaillé avec une finesse extraordinaire la sertissure des scarabées, dont ils se servirent jusque sous l'empire romain.

Cette sertissure est composée d'un large ruban, orné de filigrane et finement granulé ; le bord supérieur est dentelé, celui inférieur est légèrement replié, de manière que le scarabée est tenu fermement par le fil d'or qui le traverse dans toute sa longueur et par la dentelure resserrée tout autour.

L'usage de l'anneau a une grande importance dans l'histoire de Rome. Cette ville était pauvre de métaux précieux avant la défaite de

Pyrrhus et la prise de Tarente, et la bague en or y conserva longtemps un caractère tout spécial.

Dès les premiers temps de la république, les sénateurs envoyés en ambassade avaient seuls le droit de la porter : puis ce droit fut étendu à tous les sénateurs : les autres Romains portaient la bague en fer, comme les Lacédémoniens. Pline rapporte, d'après de très anciennes annales, que, sous le consulat de P. Sempronius et P. Sulpicius (304 av. J.-C.), la noblesse sénatoriale manifesta son indignation à la suite de l'élévation, par l'assemblée du peuple, d'un fils d'affranchi à la charge curule, *en déposant les anneaux,* c'est à-dire la marque la plus ostensible de leur dignité.

Au IIIe siècle avant Jésus-Christ, les chevaliers possédèrent également cette distinction, et les sénateurs eurent l'autorisation de l'accorder individuellement à certaines personnes. Tite-Live et Dion Cassius rapportent qu'à la suite de la bataille de Cannes, Magon, frère d'Annibal, envoyé à Carthage pour y annoncer la victoire, apporta avec lui une quantité considérable de bagues d'or prises à l'ennemi. Il faisait observer que, parmi les milices romaines, nul autre que les chevaliers ne portait cet insigne.

Sous Auguste, l'anneau d'or fut décerné pour la première fois à deux affranchis : à Ménas, pour le récompenser d'avoir livré la flotte de Sexte Pompée (37 av. J.-C.), et à Musa, pour prix de soins médicaux auxquels Auguste devait d'avoir échappé à la mort ; depuis lors, le Sénat décida que tous ceux qui exerçaient la médecine eussent le droit de porter l'anneau d'or (Dion Cass., *Hist. Rom.*, LIII, 1). Une loi de l'an 23 de l'ère chrétienne essaya, mais en vain, d'empêcher l'abus que l'on commençait à faire de la bague d'or. Cette loi donne à l'ordre équestre une constitution unitaire et veut réglementer le port de l'anneau. Pour avoir le droit de porter la bague d'or, il fallait : 1° Être issu d'un père et d'un aïeul libres de naissance ; 2° Posséder du bien à concurrence de 400.000 sesterces (86.000 francs) ; 3° Siéger en vertu de la loi Julia dans les quatorze premiers rangs derrière l'orchestre, dans les représentations théâtrales. Des affranchis recouraient à la supercherie d'une bague de bronze doré. Trimalcion porte au petit doigt de la main gauche une bague dorée et une bague d'or fortement incrustée de fer, pour échapper aux rigueurs de la loi : « Habebat etiam in minimo digito sinistræ manus anulum grandem subauratum, extremo vero articulo digiti sequentis minorem, ut mihi videtur, totum aureum, sed plane ferreis veluti stellis ferruminatum. » (Pétrone, 32). Pline nous apprend que de son temps les esclaves enveloppaient d'or le fer de leurs anneaux (*H. N.*, XXXIII, VI).

Par un rescrit de Septime Sévère, vers 192-211, l'anneau d'or fut

accordé aux simples soldats (Hérodien, *Hist. des success. de Marc Aurèle,* III, VII, 44[1]).

A la fin de la République et au commencement de l'Empire, il y avait de farouches républicains qui conservaient encore au doigt l'anneau de fer. « Nos grands-pères, nous dit Pline, ont vu des hommes qui avaient été préteurs vieillir la bague de fer au doigt. » (*H. N.*, XXXIII, VI). Les bagues en fer sont rares, parce que ce métal s'oxyde facilement. Je donne le dessin d'une bague du Cabinet des Médailles, sur laquelle on voit un portrait, probablement celui de Brutus, entouré d'un glaive, d'une patère et d'un serpent.

BAGUE ROMAINE EN FER.

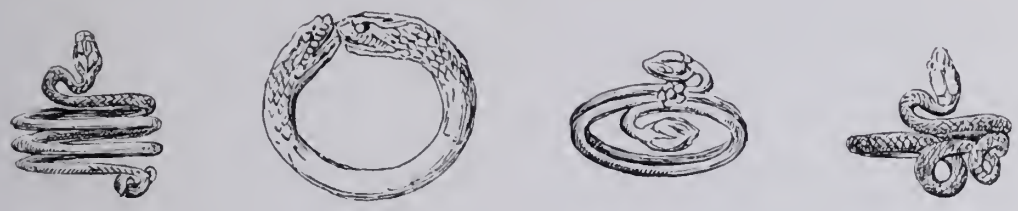
Mais Rome, à la fin de la République et sous l'Empire, se livrait tout entière aux plaisirs et au luxe, et on commença à charger les doigts de bagues. Le riche Crassus fut peut-être le premier qui osa se montrer avec deux anneaux; du temps d'Horace, il était de bon ton d'en avoir trois à la main gauche; plus tard, on en mit aux deux mains et à chaque phalange, jusque sur les jointures et même sur le pouce; seul le doigt du milieu ne portait rien, à cause des superstitions qui s'y attachaient. Cette coutume, du reste, s'était répandue rapidement. Lucien, dans *le Coq,* fait croire en rêve à un pauvre diable, le savetier Mycile, qu'il a hérité d'Eucrate et qu'il porte aux doigts *seize anneaux.*

Les plus anciennes bagues romaines étaient des imitations des

BAGUES ALEXANDRINES EN FORME DE SERPENT.

bagues étrusques; mais bientôt les modèles hellénistiques furent introduits dans le Latium, soit de la voisine Campanie, soit d'Alexandrie. Pompéi nous a donné une idée précise des bagues qui étaient à la mode sous les Flaviens, en Campanie et sans doute à Rome même. Parmi les formes capricieuses, la plus commune est celle qui figure un serpent; il y en a une infinité de modèles et ils venaient autant d'Alexandrie que de la Syrie.

Les femmes alexandrines portaient des parures complètes en forme de serpents : bracelets, colliers, boucles d'oreilles, bagues, épingles pour les cheveux. Ces serpenteaux d'or avaient quelquefois des tiges creuses dans lesquelles on mettait des parfums ou même du poison. Dion Cassius prétend que c'est avec une épingle d'or qui ornait ses cheveux que Cléopâtre se donna la mort. Les bagues alexandrines prenaient souvent



BAGUES ALEXANDRINES ET ROMAINES EN FORME DE SERPENT.

la forme de deux serpents entrelacés terminés en bustes d'Isis-Hygie et de Sérapis ; quelques-unes avaient un buste d'Harpocrate entre ceux d'Isis et de Serapis.

Le culte de ces divinités était très répandu en Campanie et à Rome. Pline (*H. N.*, II, V ; XXXIII, XII) nous dit : « Bien des hommes se rendent esclaves d'un culte étranger : ils portent à leurs doigts les dieux, les monstres qu'ils adorent ». — « Du reste, les hommes même commencent à porter au doigt Harpocrate et des effigies de déités égyptiennes ».

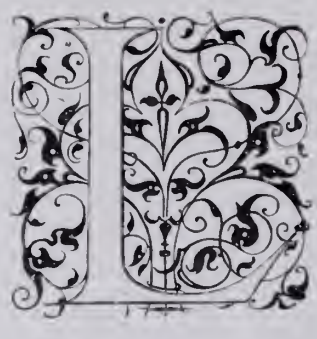
ARTHUR SAMBON.

(*A suivre.*)

BAGUE EN AMBRE.

Giovan-Antonio Licinio da Pordenone

(1483-1540).



Le puissant génie du Giorgione avait ouvert une nouvelle voie à l'art vénitien, et presque tous les artistes de Venise de cette époque profitèrent plus ou moins de l'enseignement qui se dégageait de sa peinture franche et lumineuse: mais deux artistes ont particulièrement ressenti l'influence de ce novateur : ce sont le Titien et le Pordenone. Ces deux peintres ont été rivaux pendant leur jeunesse, et si le Pordenone a été laissé bien en arrière dans sa lutte avec le plus audacieux des peintres vénitiens, il eut néanmoins le mérite d'avoir continué avec amour et fierté les plus belles traditions de l'ancienne école vénitienne.

Giovan-Antonio Licinio da Pordenone est né en 1483 à Pordenone, dans le Frioul; sa mère, Maria, appartenait à l'ancienne famille des Sacchi ; son père, Angelo, était originaire de Corticelle del Lodesano, entre Lodi et Crémone. Celui-ci, dans son testament, est dit *Angelus de Lodesanis de Corticellis Brixiensis*.

Le comte Maniago (*Storia delle Belle Arti friuliane*. Udine 1823) a retrouvé, dans les archives de Pordenone, de nombreux documents concernant cet artiste et sa famille ; ils permettent de donner un peu d'ordre aux notices prolixes et décousues de Ridolfi et de corriger même quelques erreurs de Vasari. Nous voyons que le Pordenone était déjà maître peintre à vingt ans, en 1504 ; que, en 1520, après avoir été quelque temps à Mantoue, où il peignit un *Parnasse* sur la façade du Palazzo del Diavolo, il alla à Crémone pour y décorer une chapelle de la cathédrale. En 1527, il travailla à la cathédrale d'Udine, où il exécuta cette belle figure de saint Marc assis que Vasari déclare son chef-d'œuvre; en 1528, nous le trouvons à Venise; en 1529, à Plaisance; en 1530, à Saint-Jean du Rialto, et, vers 1532, au cloître de San

Stefano, où il peignit une ravissante frise que l'incurie gouvernementale a laissé tomber en poussière. En 1534, Giovan-Antonio se brouilla à mort avec sa famille, notamment avec son frère Bernardo, à cause d'un héritage litigieux. Il paraît même qu'il essaya de faire assassiner son frère, et que celui-ci lui tira un coup d'arquebuse, qui le blessa à la main gauche. Je ne sais pas à quel point on peut ajouter foi à cette légende que notre peintre, après ces événements, aurait abandonné son nom de famille pour prendre celui de Regillo, ce nom ayant plutôt l'air d'un de ces sobriquets d'atelier si communs à cette époque. C'est pourtant le nom de sa ville natale, qui, comme pour beaucoup d'autres artistes des xve et xvie siècles, a servi le plus souvent à le désigner. Il était, en effet, la principale gloire de cette petite bourgade et, de 1504 à 1520, il a largement dépensé son talent dans la région frioulane : à Pordenone même, à Rorai, à Villa-Nuova, à Torre, à Cordenone et à Fontanella, dans le diocèse de Ceneda. Les peintures faites à Pordenone sont mentionnées dans un calepin de l'artiste qui est arrivé jusqu'à nous (mss. de M. Ernest Mottensi, à Pordenone). Le Pordenone avait été appelé à Ferrare en 1539, par le duc Hercule II, pour fournir les dessins d'une suite de tapisseries ; avant de partir, il avait commencé les dessins d'après des sujets de l'Odyssée. Arrivé à Ferrare, il y tomba malade et y mourut, en 1540, dans sa cinquante-septième année. Certains auteurs pensent qu'il a pu être condisciple du Titien dans l'atelier de Bellini ; mais le Titien était son aîné de dix ans. Vasari dit qu'il apprit à l'école de Giorgione cette belle manière onctueuse et savoureuse qui avait fait révolution à Venise.

LE PORDENONE. — SAINT LAURENT JUSTINIANI.
(Académie de Venise.)

Crowe et Cavalcaselle croient qu'il s'inspira de la manière de Palma le vieux ; mais Morelli s'élève contre cette dénomination de son style. C'est bien Vasari qui est dans le vrai : le Pordenone est le fils des

œuvres de Giorgione, et s'il faut rechercher d'autres influences, c'est d'abord dans les œuvres du Titien, de sa première manière giorgionesque, que nous les trouverons. Notre artiste, qui, plus tard, restant fidèle à la manière giorgionesque, se posa en rival du Titien, semble dans sa jeunesse avoir étudié beaucoup les fresques du Titien exécutées à Padoue en 1510-11. Je crois pourtant que Morelli a tort de nier complètement l'influence de Palma.

Giorgione influença profondément l'école vénitienne du XVIe siècle; reprenant et développant certaines qualités des Bellini, il fut le premier à modeler en pleine pâte des figures d'un coloris chaud, caressées par une douce lumière ambrée, et à donner au paysage et aux choses environnantes leur véritable valeur. Le Pordenone n'a pas pu s'approprier complètement le charme mystérieux de la lumière giorgionesque, ni surtout la large et puissante simplicité de ce maître incomparable, mais il le suit de bien près dans cette voie. On a, en effet, souvent attribué à Giorgione des tableaux du Pordenone.

Ce fut une nature bizarre et fantasque que celle du Pordenone, mais admirablement douée. De très bonne heure, il avait acquis une sûreté de main extraordinaire. On raconte de lui que, revenu à Pordenone, très jeune encore, mais déjà rompu à la pratique de la fresque, il étonna un brave boutiquier en peignant une Madone d'une main hardie et prompte, et cela en moins d'une heure, tandis que le brave homme était à la messe. Cette anecdote est née probablement de la réputation de dessinateur habile et ingénieux dont jouissait le Pordenone.

Il parcourut, dans les premières années de sa carrière, les environs de sa ville natale et travailla avec une prodigieuse rapidité pour les paroisses et pour les riches fermiers, se prêtant un peu à tous les ouvrages « di fresco, di tavola o di tela »; mais ses tableaux à l'huile sont aujourd'hui très rares.

A cette époque, sous le beau climat d'Italie, on avait coutume de décorer de gaies peintures les murs extérieurs des maisons. Le Pordenone s'était fait une grande réputation dans ce genre de peinture auquel il apportait l'agrément de son génie versatile et fougueux; il en fit beaucoup dans le Frioulan, dans la Lombardie, à Venise, à Gênes; dans cette dernière ville, il travailla avec Pierino del Vago au palais Doria. Malheureusement, presque toutes ces peintures ont été effacées par le soleil et la pluie, et ainsi a été perdue à tout jamais la plus grande partie de l'œuvre de ce maître.

Vasari parle d'une façade, celle de la maison Ceresari à Mantoue, que le Pordenone décora moitié en couleur, moitié en camaïeu, avec une grâce imprévue. Il y avait peint l'assemblée des dieux et les muses sur le Parnasse. On y remarquait surtout une frise d'enfants qui soute-

GIOVAN-ANTONIO DA PORDENONE, SA FAMILLE ET SES ÉLÈVES.

(Collection Borghèse.)

naient les lettres de la légende : CERESARIORVM DOMVS ET AMICORVM et qui, par leurs attitudes hardies et imprévues, par leur gracieux enjouement, enchantaient le spectateur; les fresques qu'il fit pour la maison d'un riche marchand flamand établi à Venise sur le Canal Grande, Martino d'Anna, faisaient aussi l'admiration de ses contemporains et Vasari nous dit que, pour aucun autre artiste, les Vénitiens n'avaient été aussi prodigues de louanges : « fu più lodato che altro uomo che in quella città avesse insino allora lavorato ».

Dans sa jeunesse, il ne gagnait pas beaucoup d'argent à ces travaux de fresques et on cite l'exemple de ce parcimonieux chevalier Rovigniano qui, l'ayant employé à décorer les murs extérieurs de sa maison (*l'Enlèvement d'Iphigénie par Diane*; *Vénus apportant le bouclier à Enée*, et de grandes figures : *Bacchus*, *Vulcain*, *Mars*), et trouvant exorbitant le prix de 50 écus demandé par le peintre, avait fait appeler le Titien comme arbitre et en avait reçu le conseil de s'en tenir prudemment au prix réclamé. Plus tard, sa réputation fut telle que, au dire de Vasari, il laissa une grande fortune : « lasciò dopo la sua morte erede di molte facoltà la sua donna ».

Vasari nous représente cet artiste comme le rival du Titien: il cherchait, paraît-il, toutes les occasions de se mesurer avec ce grand maître dont il admirait et jalousait en même temps le talent.

Vasari dit : « Et parce que, par esprit de rivalité, le Pordenone cherchait toujours à faire des tableaux aux endroits même où avait travaillé Titien, on lui fit allouer, à Saint-Jean du Rialto, un tableau de saint Sébastien, saint Roch et autres figures, le Titien ayant exécuté quelque temps auparavant, dans le même endroit, un saint Jean l'aumônier ».

Très jeune encore, il avait été appelé à Trévise par le chanoine Brocart Malenostri pour peindre dans la cathédrale, pour laquelle Titien venait d'exécuter une *Annonciation*. Le Pordenone y peignit Dieu le Père soutenu par une gloire d'anges. On racontait aussi que, ayant appris que le Titien venait d'achever, pour les religieuses de Murano, une *Annonciation* qu'il allait retirer, faute d'en avoir le prix demandé, le Pordenone s'offrit de la peindre et y répéta la gloire d'anges qu'il s'était déjà plu à dessiner à côté d'une autre peinture du Titien. Le prolixe Ridolfi rapporte une tradition selon laquelle Michel-Ange aurait fait exprès le voyage de Venise, en 1526, pour voir les peintures du Pordenone.

Giovan-Antonio da Pordenone fut un dessinateur émérite, et il se distingua des primitifs vénitiens par une abondance facile, vigoureuse et grandiose. Ses tableaux respirent cette puissance dramatique qui faisait souvent défaut aux peintres vénitiens. On peut lui reprocher pourtant d'avoir eu un goût trop vif pour les raccourcis, et d'avoir, sou-

vent par pure bravade ou par un goût immodéré d'un beau geste, perdu de vue l'unité de la composition; les acteurs visent quelquefois à l'effet et aucun n'est tout entier à l'action à laquelle il participe. Mais le Pordenone rachète ce défaut par de très grandes qualités : son coloris est chaud et lumineux; il sait faire valoir les contrastes, donnant à ses figures un grand éclat par la savante gradation des lumières dorées et des tonalités grises; ses draperies, un peu lourdes, sont souvent d'un beau rouge de laque, animées par des clairs d'un jaune cuivré: les figures ont une grande noblesse d'expression, « fatte », nous dit Vasari, « con bella grazia ed aria di volti ».

Dans le *Saint Laurent Justiniani*, qui ornait jadis l'autel des Renieri à la Madonna dell' Orto, à Venise, la figure de saint Laurent est une de celles qui se gravent à jamais dans l'esprit.

Ce fut un esprit cultivé, — il était très versé dans la littérature latine, — et il a traité avec une remarquable science tous les genres de peinture, depuis les grandes compositions historiques jusqu'à la simple frise décorative. Il aimait les contrastes bizarres, et, dans certaines fresques, il s'est plu à encadrer des sujets religieux de figures mythologiques.

Le Pordenone ayant perdu sa première femme, Elisabetta Quagliato, épousa, en secondes noces, Elisabetta Frescolini. Dans un tableau de la collection Borghèse, qui a été attribué à Bernardino Licinio, nous voyons toute la famille de Giovan-Antonio. A ce tableau fait pendant un autre, de l'ancienne collection Sciarra, ayant pour sujet *Hérodiade* et Salomé, recevant la tête de saint Jean-Baptiste, que nous publions pour la première fois. Le peintre y a représenté son propre portrait et celui de sa femme, Elisabetta Frescolini. C'est le même visage délicat et un peu triste du tableau Borghèse, mais plus jeune. Le Pordenone a saisi, avec une touchante sensibilité, l'âme exquise de cette femme, dont Vasari fait l'éloge en ces paroles très simples : « La quale essendo non meno prudente, secondo che ho inteso, che bella donna, seppe in modo vivere, dopo la morte del marito, che maritò due sue bellissime figliuole nelle più ricche et nobili case di Udine ».

Paul Mantz a donné, dans sa vie de Giorgione (édition Charles Blanc, *Giorgione*, p. 3) un tableau ayant le même sujet, avec quelques variantes, et qu'il attribue à Giorgione. On a souvent mis sous le nom de Giorgione des tableaux du Pordenone.

La Salomé du tableau Sciarra fait penser aussi à une figure du ravissant tableau du musée de Dresde, par Palma le vieux, intitulé : *les Trois sœurs*.

O. Théatès.

GIOVAN-ANTONIO LICINIO DA PORDENONE — HÉRODIADE. Collection Scirpa

BIBLIOGRAPHIE

Pisanello et les médailleurs italiens, par Jean de Foville. — Paris, Laurens, 1908.

La collection si précieuse des « Grands Artistes », que publie l'éditeur Laurens et qui compte déjà une cinquantaine d'intéressants ouvrages, a eu toujours en vue de grouper autour d'un artiste le mouvement d'une époque.

M. Jean de Foville réunit autour de la grandiose figure de Pisanello les efforts complexes de tous les médailleurs italiens du xve siècle; il étudie avec une érudition très sûre et avec le fin discernement d'un artiste la valeur et les tendances des différentes écoles, nous donnant en quelques phrases substantielles les caractéristiques d'un groupe ou d'un individu.

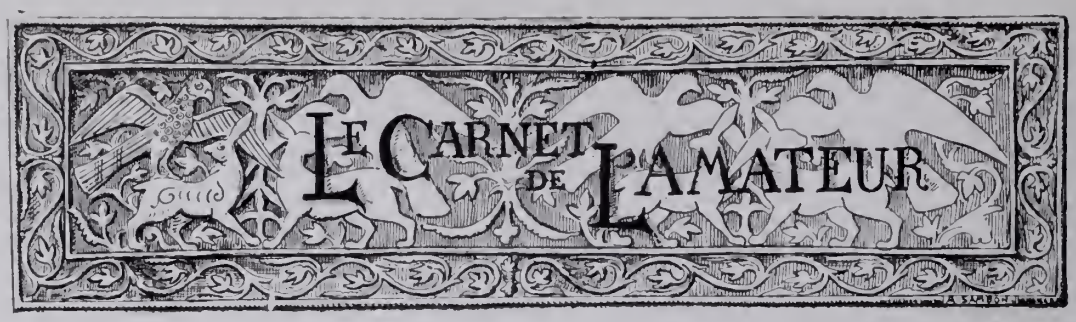
Il consacre le premier chapitre à l'étude de l'œuvre de Pisanello, le créateur de la médaille et l'inspirateur de tout ce que cet art compte de plus parfait. La formation de l'art de Pisanello est un des problèmes les plus obscurs de l'art italien. Vérone était ouverte aux influences des vieux maitres du Nord et M. P. Durrieu a déjà attiré l'attention sur les affinités entre certaines peintures de Pisanello et les œuvres de Pol de Limbourg et de son école. M. de Foville pense que c'est aux miniaturistes du xive siècle que Pisanello prit ce goût très vif des détails familiers et minutieux, animaux, fleurs et feuillages, qui animent et égaient ses tableaux. Je crois, pour ma part, qu'il les a empruntés aux tapisseries françaises du xive siècle dont les seigneurs de Rimini et de Ferrare étaient très amateurs et qui devaient servir de fond pour les portraits qu'il exécutait. Peu à peu, les détails amusants de ces peintures grandirent dans son esprit et le portèrent à la peinture réaliste des animaux et des fleurs.

L'auteur étudie ensuite l'influence de Lorenzo Ghiberti et nous montre que Pisanello, tout en s'inspirant de certains procédés chers au grand maitre toscan, resta toujours intimement original : « rien de plus différent que la manière de sentir de ces deux maitres, quoiqu'on doive quelquefois les louer par les mêmes mots ». Pisanello, en créant la médaille — et elle diffère autant des monnaies antiques que des médailles d'apparence monétaire ou des médaillons travaillés au repoussé que des orfèvres du xive et du xve siècle avaient conçus avant lui — lui donna sa forme la plus parfaite. L'auteur loue « cette précision volontaire, dont Pisanello ne se départit jamais, et qui, selon son inspiration, le conduit soit à la sévérité, soit à l'extrême délicatesse, mais jamais à la rudesse violente » ; ce fut « un génie volontaire plein de clarté, d'idées nouvelles et lucide poésie ».

Quelle différence entre le délicat Pisanello et le fier et rude médailleur de Mantoue, Sperandio. Entre ces deux extrêmes, l'énergie calme et sûre de l'un et la fougueuse vigueur du second, nous pouvons classer tous les autres médailleurs.

L'excellent livre de M. Jean de Foville est plein d'observations nouvelles sur l'art si original et si nerveux de ces artistes du xve siècle qui nous transmettent les portraits des brillants et cruels seigneurs italiens, des farouches condottieri, des charmantes *donzelle* et de quelques-uns de ces spirituels humanistes qui étaient la principale gloire des fastueuses principautés de l'Italie.

A. S.



Accroissements des musées. — Le peintre Albert Maignan a légué au Louvre plusieurs œuvres de sa collection, entre autres le portrait de Stanislas Larivière et un dessin de Léopold Robert.

La Bibliothèque Mazarine a hérité d'une miniature provenant des *Heures* de Charles de Normandie, frère de Louis XI, et représentant l'Arrivée à Bethléem. Les antiques et les objets du Moyen-Age ont été légués à la ville d'Amiens. *Les Arts* ont publié naguère les pièces principales de cette collection.

Le musée de Versailles s'est enrichi d'un tableau de Nattier, le portrait de la reine Marie Lekczinska, daté et signé, qui décorait les appartements du proviseur du lycée de Versailles. Il avait été attribué au lycée en 1836, parce que cet établissement occupe les bâtiments de l'ancien couvent des Ursulines, fondé par Marie Lekczinska. On vient de découvrir dans les magasins de ce musée un admirable portrait de Mme de Sévigné, par Ferdinand Elle.

Le conservateur de la Malmaison a reçu de M. Frédéric Masson un mobilier important, provenant de la *villa Napoleone* de l'île d'Elbe; c'est la baronne Jérôme David qui avait légué ce meuble à M. Frédéric Masson, à condition qu'il fût ensuite donné à un musée.

Les collections d'estampes et de dessins du musée des Offices, à Florence, se sont augmentées de pièces très importantes : citons parmi ces estampes, une *Madone* et un *Hercule et Antée* de Giov.-Antonio da Brescia; les *Quatre Saisons* de Jules Romain, et, parmi les dessins : une œuvre du Pérugin, une étude à la plume du portrait du duc d'Urbino, par Titien.

Le Metropolitan Museum a augmenté considérablement, dans ces derniers temps, sa collection naissante d'antiquités égyptiennes, soit par le produit des fouilles de Lisht, soit par des acquisitions. On y remarque une belle sculpture représentant Amenemha III, une statue de Sesostris Ier, le fils d'Amenemha Ier, et nombre d'objets cultuels et, surtout, deux superbes bas-reliefs provenant d'un Mastaba de la Ve dynastie, à Sakkara. Ces bas-reliefs décoraient le tombeau du prince Raemka. Ils furent trouvés par Mariette et publiés par lui dans son ouvrage : *Les Mastabas de l'ancien Empire* (Paris, 1889). Le même musée a acquis plusieurs dessins italiens du xve siècle, un beau portrait de l'école ferraraise du xve siècle, probablement par un élève de Cossa, une bacchanale par Lorenzo Leonbruno (1489-1537), inspirée par une composition analogue de Mantegna; une tête de vieillard par Cesare da Sesto, et une remarquable étude d'arbres, qui a été attribuée d'abord à Giorgione, puis à Titien.

* * *

La Société de l'Histoire du Costume. — M. Maurice Leloir organise une exposition du costume, qui aura lieu du 16 mars au 15 avril, dans le pavillon du Jeu de Paume, au jardin des Tuileries. Le but de cette exposition est de préparer un « musée du Costume ».

* * *

Conférences au Petit-Palais. — Les conférences suivantes seront faites à partir du 15 janvier jusqu'au 15 février : 19 janvier, *Verreries*, par M. Louis Vauxcelles; — 26 janvier, *Faïences italiennes*, par Arsène Alexandre; — 5 février, *Bronzes et médailles de la Renaissance*, par M. Édouard Sarradin. Des conférences-promenades seront faites par M. Lapauze,

conservateur du palais des Beaux-Arts de la ville de Paris, les 15 et 22 janvier, les 2, 12 et 26 février.

* * *

Expositions. — M. Georges Berger, président de l'Union centrale des Arts décoratifs, organise, pour le 15 janvier prochain, au pavillon de Marsan, une exposition de l'estampe japonaise.

— La Société nationale de l'Art à l'école a organisé au Musée pédagogique, 41, rue Gay-Lussac, une exposition des premières applications de son programme sur l'imagerie mobile.

* * *

Monuments historiques. — Le Conseil municipal vient d'émettre un avis favorable pour le classement, comme monuments historiques, d'un grand nombre d'édifices religieux : les églises de Saint-Roch, Saint-Augustin, Saint-Sulpice, Saint-Louis-en-l'Ile, Sainte-Clotilde, la Madeleine, Saint-Louis-d'Antin, Notre-Dame-de-Lorette, Saint-Ambroise, Notre-Dame-des-Champs, Notre-Dame-des-Victoires et presque toutes les synagogues. Quoi encore ?

* * *

L'Histoire de l'art français. — L'Institut français de Florence, fondé récemment par l'Université de Grenoble, a inauguré une série de causeries sur l'histoire de l'art français. La première a été présentée avec un vif succès par M. André Michel.

* * *

Le Palais Farnèse, à Rome. — Le gouvernement italien revendique la propriété de ce palais. Il a été construit pour Paul III Farnèse ; les Bourbons l'héritèrent des Farnèse, mais quand le dernier Bourbon de Naples eût perdu son royaume et demandé au pape de délier ses biens de Rome des obligations envers la curie romaine, Pie IX, par chirographe du 1er juin 1861, excepta le palais Farnèse, qui, œuvre d'art insigne, ne pouvait être vendu qu'à la R. Camera apostolica. Le gouvernement italien prétend exercer ce même droit, mais il serait disposé à ne pas en user, si la France se portait acquéreur de ce palais, dans lequel sont installées son ambassade et son école archéologique.

* * *

Un tableau du Titien. — Dans l'*Arte*, M. Leandro Ozzola propose une nouvelle interprétation de la scène du tableau célèbre de Titien à la galerie Borghèse, intitulé : *l'Amour sacré et l'Amour profane*. Il y voit représentée Vénus au moment où, comme il est raconté dans le troisième livre de *l'Iliade* et surtout dans le sixième livre de l'*Énéide* (vers 395-405), elle conseille à Hélène de fuir avec Pâris en emportant ses trésors. La nouvelle interprétation est très ingénieuse, mais l'ancienne était si poétique !

* * *

Les œuvres d'art de Messine. — Devant la terrible hécatombe de vies humaines, la question des œuvres d'art semble dérisoire ; mais après les premiers jours de douleur stupéfiante, il a fallu tout de même s'occuper des choses qui formaient jadis la gloire artistique de la vieille cité, et on a commencé la recherche des œuvres d'art enfouies sous les décombres. Le savant conservateur du musée de Palerme, M. A. Salinas, a été chargé de cette dangereuse et délicate mission. Il a réussi à sauver le célèbre triptyque d'Antonello de Messine ; la partie centrale est presque intacte, mais les volets ont souffert considérablement. Le trésor de la cathédrale, riche en ouvrages d'orfèvrerie du xve siècle, a été heureusement trouvé presque intact. La cathédrale est presque entièrement écroulée ; il ne reste que les portes latérales et quelques arcatures. On a retrouvé les précieux manuscrits grecs du Moyen-Age et les incunables de la bibliothèque.

* * *

L'Exposition de l'art allemand à New-York. — Les artistes allemands veulent conquérir l'Amérique. Il était juste de leur offrir l'occasion de montrer les très importants progrès de leur école dans les derniers trente ans. L'effort a été très sérieux et admirablement secondé par tous ceux qui, en Allemagne, s'occupent du mouvement artistique et par l'empereur lui-même, qui a envoyé son portrait

peint par le Prof. Kampf. Le *Bulletin du Metropolitan Museum* publie deux œuvres d'un grand mérite : *la Source*, de Böcklin, et *le Gymnase*, de Adolf von Menzel.

Le succès de cette exposition a été, paraît-il, très grand. Évidemment, ceux qui aiment l'art français et l'art latin ne seront pas facilement conquis par les qualités violentes et précises, par le pathos philosophique des peintres allemands ; mais, même ceux-là, devront reconnaître la belle sincérité et l'enthousiasme de plusieurs jeunes artistes, qui ont profité de l'enseignement d'Arnold Böcklin, William Leibl, Adolf von Menzel et surtout de Franz von Lenbach.

* * *

Une curieuse peinture de Bonington. — Un *Portrait d'homme*, qui figurait à la vente Landelle, avait été retiré de la vente sur la demande, je crois, des conservateurs du musée du Louvre, qui avait droit à certains tableaux de cette collection. M. Stryienski vient de publier ce tableau ; il écarte les attributions à Watteau, à Fragonard, à Tiepolo, et pense que c'est un pastiche de Bonington.

* * *

La pierre tombale de Catherine, reine de Bosnie. — D. Gnoli, dans le *Giornale d'Italia*, attire l'attention sur une curieuse pierre tombale de l'église d'Ara-Cœli à Rome ; c'est celle de Catherine, dernière reine de Bosnie, qui laissa au pape Sixte IV ses domaines, qui avaient été envahis par Mahomet II. On sait que ses propres fils s'étaient retournés contre elle et qu'ils s'étaient convertis à la religion musulmane. La reine, dans son testament, portant la date du 20 octobre 1478, cède tous ses droits au Souverain Pontife ; par conséquent, Pie X pourrait faire valoir des droits au trône de Bosnie.

* * *

Œuvres d'art en souffrance. — La *Gazette des Beaux-Arts* attire l'attention sur un dépôt de bronzes et de marbres au Carrousel, dans le jardin qui est entre le monument de Gambetta et le pavillon de l'Horloge. Il y a là, entre autres choses, un groupe célèbre de Landowski. Les statues augmentent et les jardins diminuent.

* * *

Vues de Paris. — Une nouvelle Société d'artistes vient de se former, sous la présidence de MM. Roll et Georges Cain, la Société des Artistes et Graveurs de Paris. Ces artistes exposeront des paysages ou des types de Paris.

* * *

L'Esthétique des villes. — M. Émile Magne publie sur ce sujet une intéressante et originale étude, qui contient des projets de réorganisation ou d'amélioration esthétique.

* * *

Exposition de tableaux anciens de l'École italienne. — M. Trotti expose, place Vendôme, au profit de la Société philanthropique, quelques beaux tableaux italiens du XVIe siècle. Un portrait de Cristoforo Madruzzo par le Titien, trois portraits de Moroni, un diptyque ferrarais attribué à Cossa, une *Vierge* par Lorenzo Lotto.

* * *

Les Ventes. — La collection X..., vendue par Me Lair-Dubreuil à l'Hôtel Drouot, contenait des porcelaines intéressantes. Citons quelques prix : 8. Louisbourg. *Le Galant chasseur*, 1.400 fr. — 15. Frankenthal. *Les Quatre Saisons*, 1.100 fr. — 41. Saxe. *Paire de vases*, fleurs et amours, 1.500 fr. — 49-50. Saxe. *Berger et bergère*, 3.300 fr. — 53. Saxe. *Acteurs de la Comédie italienne*, 2.300 fr. — 54. Saxe. *Surtout*, composé de six pièces, à colonne supportant une corbeille et entourée d'une ronde de bacchants, 5.300 fr. — 55. Saxe. *Chameau*, 4.160 fr. — 56. Saxe. *Le Tailleur du comte de Brühl*, 3.400 fr. — 57. Saxe. *Groupe crinoline*, 16.000 fr.

L'Amateur.

Le Gérant : Émile Bonnet.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

MM. MANNHEIM
EXPERTS
7, Rue Saint-Georges, 7

OBJETS D'ART
et de haute Curiosité

HARO & CIE
PEINTRE-EXPERT
Direction de Ventes Publiques

RESTAURATION DE TABLEAUX
Tableaux Anciens & Modernes de 1er ordre
14, Rue Visconti et Rue Bonaparte, 20

JACQUES SELIGMANN
23, Place Vendôme, PARIS

OBJETS D'ART, CURIOSITÉS
Ameublements Anciens

Librairie Artistique et Littéraire
Fondée en 1878
CHARLES FOULARD
7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques. — Téléphone : 828-04.

L. ANDRÉ
15, Rue Dufrénoy, PARIS

RESTAURATION
D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES
D.-A. LONGUET
Reproduction de
Dessins, Gravures, Tableaux, Objets d'Art
PHOTOCOLLOGRAPHIE, AUTOTYPIE, HÉLIOGRAVURE
250, Faubourg Saint-Martin, PARIS
TÉLÉPHONE 403-54

B. C. WILLIAMS
93, Corso Vittorio Emanuele, 93
PALERME

NUMISMATIQUE & BIJOUTERIE ANCIENNE
DE LA SICILE

JEAN-P. LAMBROS
Rue Parthénagogion, 14^A — ATHÈNES
Maison fondée en 1840

Antiquités — Médailles

A. GIANFROTTA
ARTISTE PEINTRE MÉDAILLÉ
Fournisseur de S. M. le Roi d'Italie

PORTRAITS EN MINIATURE
Spécialiste pour les Portraits d'Enfants
S'adresser à la Direction du Journal LE MUSÉE
34, RUE DE PROVENCE, 34

P. JANNIELLO
2, Via San Nicolo Tolentino, 2
ROME

ANTIQUITÉS

ED. BOUET
17 et 19, RUE VIGNON — PARIS

Réparations d'Antiques
MARBRES, BRONZES, TERRES CUITES

DR J. HIRSCH
17, Arcistrasse, MUNICH

NUMISMATIQUE
Adresse télégraphique : Stater-München.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC
Bureau central : *18, Rue Saint-Augustin.*
Bureau de Passy : *18, Avenue Victor-Hugo.*

Agréé par le Tribunal
BEDEL & CIE
MAGASINS
194, rue Championnet.
308, rue Lecourbe.
14, rue de la Voûte.
2 et 4, rue Véronèse.
16, rue Barbès (Levallois).

Dr EUGEN MERZBACHER NACHF
10, Karlstrasse, 10
MUNICH

Monnaies & Médailles

S. DE ANGELIS & FILS
Galleria Principe di Napoli
NAPLES

Copies des Musées

C. KNIGHT
52, Piazza dei Martiri, 52
NAPLES

Joaillerie Artistique

Imprimerie-Papeterie
BERTIN, ROCHÉ & SIAUVE
R. FRANCK Succr
30, Rue Drouot, PARIS
Téléphone : 155-51

C. & E. CANESSA
19, Rue Lafayette, 19
PARIS

Expertises de Collections

Collection de Photographies
W. A. MANSELL & Cie
405, Oxford Street, LONDRES

ANTIQUITÉS
ÉGYPTIENNES, ASSYRIENNES, GRECQUES ET ROMAINES
TABLEAUX des grands Maitres anciens et modernes

P. & P. SANTAMARIA
84, Via Condotti, 84
ROME

NUMISMATIQUE
INTAILLES ET CAMÉES ANCIENS

IMPRIMERIE GEORGES PETIT
12, Rue Godot-de-Mauroi, 12
PARIS

TAILLE-DOUCE — TYPOGRAPHIE
HÉLIOGRAVURE
ATELIER DE PHOTOGRAPHIE

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES MONNAIES ANTIQUES
DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

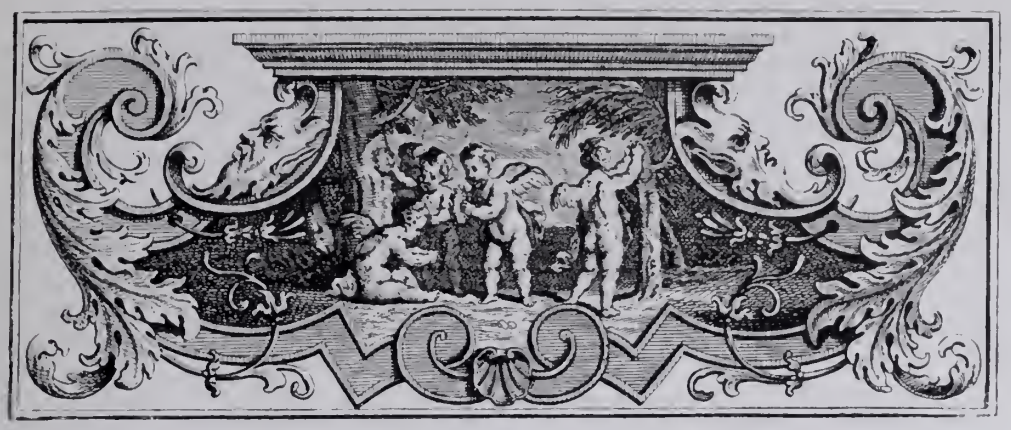
A PARU LE Ier VOLUME

ETRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix : 28 francs

Adresser les commissions au siège de la Revue LE MUSÉE, 34, rue de Provence, Paris (9e).



DROITS D'ARTISTES

Une commission d'artistes s'est réunie dans une des salles du *Journal*, pour jeter les bases d'une Société pour la défense des droits des artistes. Elle a proposé de réclamer un droit d'auteur chaque fois qu'un tableau ou un objet d'art passerait en vente publique à l'Hôtel Drouot.

Il est curieux de constater que, tandis que, en France, les artistes revendiquent des droits posthumes sur leurs œuvres pour leur famille et leurs héritiers, le gouvernement italien propose une loi en vertu de laquelle il s'arroge le droit d'accaparer, par un *veto* de sortie, les œuvres d'art, cinquante ans après la mort de l'auteur.

Que devient dans ce fatras juridique l'acquéreur de l'objet d'art ? Il est évidemment le dindon de la farce.

Autant la prétention du gouvernement italien nous semble contraire à toute justice, autant la revendication des artistes français nous semble irréalisable et même nuisible à leurs intérêts.

Ce n'est pas que les artistes aient tort. Loin de là : ils sont souvent les victimes d'intermédiaires rapaces : ils sont le jouet de modes ridicules. Mais le remède proposé n'aurait aucune action sur le mal véritable.

La Société pour la défense des droits des artistes devrait choisir un terrain plus pratique : elle trouverait un champ d'action dans les rapports avec l'étranger : dans la judicieuse réglementation des expositions, dont la tumultueuse exubérance fait grand tort ; dans l'étude sérieuse de certains détails de commerce, qui créent des monopoles injustifiés.

LE MUSÉE.

MÉDAILLES DES PADOUANS

LES
GRANDES MYSTIFICATIONS ARTISTIQUES

LES MÉDAILLES PSEUDO-ANTIQUES

MONNAIE DE CATANE COULÉE ET RETOUCHÉE AU BURIN.

De tout temps on a imité les médailles antiques, et l'histoire de ces falsifications, si elle était faite avec une sérieuse documentation, offrirait un grand intérêt de curiosité. Déjà, sous l'empire romain, l'on recherchait les falsifications anciennes, et Pline nous dit, avec une bonne dose d'ironie : « Dans l'art du monnayage, on n'étudie que les falsifications : on porte sa curiosité sur un échantillon de faux denier et on l'achète au prix de plusieurs deniers de bon aloi (*H. N.*, XXXIII, 123). Mais les falsifications de cette époque étaient des pièces frappées par de faux monnayeurs pour tromper sur la qualité du métal et non pas des pièces apocryphes destinées à égarer les érudits. Si le savant naturaliste romain avait pu deviner tout ce qui a été fait par la suite en matière de falsifications, il se serait bien gardé de se moquer de l'étude du faux. Des imitations de monnaies anciennes ont été faites à différentes époques avant le Moyen-Age, et l'on peut citer les exemples des restitutions de Trajan et de Gallien, qui nous montrent combien il est difficile d'imiter le style d'une époque, même à une centaine d'années de distance. Les contrefaçons de médailles destinées à tromper les collectionneurs ne semblent pas antérieures à la fin du xve siècle ; on peut même dire que l'art de la falsification de la médaille — car c'est un art véritable — ne prit vraiment consistance que vers 1525, autour de l'entreprise d'un artiste honnête, qui avait imaginé de créer des séries de médailles pseudo-antiques pour ceux qui ne pouvaient pas se procurer des pièces authentiques.

On sait quel enthousiasme pour l'antiquité anima les humanistes et les princes italiens des xve et xvie siècles. Entre 1450 et 1550, on pratiqua de vastes fouilles à Rome et plus de 60.000 statues furent découvertes ; des quantités énormes de monnaies sortirent de terre. Mais les médailles antiques étaient en quelque sorte le privilège des princes et des grands seigneurs. J'ai publié un document qui nous apprend que le graveur napolitain François Liparolo était chargé par Alphonse d'Aragon d'acheter, pour les collections royales, les monnaies antiques qui se trouvaient dans le sud de l'Italie ; la même chose devait se passer à Florence, pour les collections des Médicis ; à Rome, pour celles des papes ; à Ferrare, à Mantoue. Alphonse d'Aragon aimait à répéter que la vue des médailles antiques « était pour lui un puissant aiguillon qui l'excitait à imiter les vertus de ceux dont elles représentaient l'image ».

PRIAM. — MÉDAILLE DE CAVINO.

DIDON. — MÉDAILLLE DE CAVINO, DIT LE PADOUAN.

Aussi un érudit romain, Andrea Fulvio, publiait, en 1517, un recueil reproduisant les effigies monétaires des empereurs romains d'après la collection de son ami Jacques Mazochi. La plupart de ces monnaies sont pourtant reproduites d'après des pièces apocryphes ou des dessins imaginaires. Ainsi, les numismates des premières années du xvie siècle préparaient inconsciemment

ARTÉMISE, REINE D'HALICARNASSE. — MÉDAILLE DE CAVINO.

la route aux faussaires. Le nom de Giovanni Cavino, dit le Padouan, est resté attaché à ces contrefaçons de la première moitié du XVIe siècle. Les médailles pseudo-antiques eurent une si grande vogue que cet artiste ne put suffire seul à la besogne et dut s'associer son ami Alessandro Bassiano ; plus tard, il fut aidé par son fils Vincent, qui continua cette lucrative industrie.

MONNAIE DE MITHRIDATE, ROI DE PONT, FRAPPÉE EN ARGENT ET EN BRONZE PAR LES PADOUANS.

La Bibliothèque nationale de Paris conserve 122 coins de l'atelier des Cavino, qui furent achetés vers le milieu du XVIIe siècle par Th. Lecomte, à la famille Lazzara de Padoue. On en trouvera une notice détaillée dans le *Dictionnaire des médailleurs* de L. Forrer. Les Cavino exécutèrent : 1° des pièces imaginaires ; 2° des pièces sur lesquelles ils gravèrent les types agrandis de deniers d'argent : 3° des pièces qu'ils copièrent fidèlement de sesterces ou de médaillons de bronze des empereurs romains.

ANTINOÜS. — MÉDAILLE DE CAVINO.

Cavino n'eut pas l'intention de tromper, nous en avons la preuve dans ce fait qu'il se servit du revers d'une de ces pièces pseudo-antiques pour une médaille à l'effigie d'un personnage contemporain. Son but était, comme nous l'avons déjà dit, de créer en métal la série des *Imagines* que Andrea Fulvio avait fait graver sur le papier. Des séries analogues furent gravées sur pierre dure ou peintes en émail sur métal. J'ai vu récemment un superbe portrait de Jules César sur sardoine avec l'étoile sur le front et le bâton d'augure derrière, qui

ALEXANDRE LE GRAND, PAR CAVINO.

MÉDAILLES GRECQUES PSEUDO-ANTIQUES.

Siris. — Métaponte. — Vélia. — Camarina. — Catane. — Ségeste. — Syracuse. — Pyrrhus, roi d'Épire. Démétrius Ier, roi de Macédoine. — Olynthus. — Antiochus VIII, roi de Syrie. — Démétrius II, roi de Syrie.

me paraît l'œuvre de Giovanni Cavino. Il est certain pourtant que les médailles de l'atelier des Cavino donnèrent l'éveil à des graveurs peu scupuleux et furent le point de départ de la falsification des médailles antiques. On se servit également des médailles des Cavino, dès la moitié du XVIe siècle, pour tromper des collectionneurs ; quelques-unes de ces pièces, en effet, sont arrivées jusqu'à nous usées et maquillées, et nous les trouvons publiées dans des recueils de la fin du XVIe siècle et de la première moitié du XVIIe siècle. Ainsi, pour citer quelques exemples, Jean-Baptiste Le Menestrier (1564-1634), dans son ouvrage *Médailles des anciens empereurs*, publié à Dijon en 1625 et 1642, reproduit la médaille d'Antinoüs, gravée par Cavino, au type du Mercure maîtrisant Pégase.

Parmi les pièces imaginaires gravées dans l'atelier des Cavino, nous signalerons une médaille de Marius à la légende VICTORIA CIMBRICHI ; celle d'Artémise II, reine d'Halicarnasse, en Carie, qui éleva à son époux Mausole un tombeau qui fut déclaré l'une des sept merveilles du monde (353 av. J.-C.) ; celle de Didon, la fondatrice de Carthage, au revers de laquelle est gravée une vue de ville, où sont reproduits tous les principaux monuments anciens de Rome ; celle du roi Priam ; celle de la belle Hélène ; celle de Solon.

Quelle jouissance pour des érudits de découvrir, cent ans après, une de ces médailles rongée par la rouille, et de caresser, ne fût-ce qu'un instant, l'illusion d'avoir retrouvé un monument authentique de ces personnages illustres ! L'aventure n'était pas plus bizarre que la suivante arrivée, en 1834, à deux savants allemands, Pinder et J. Friedlænder, qui, ayant acheté une médaille très fruste de Caroline Murat, gravée par Brenet et Denon, dont les types imitaient ceux des anciennes monnaies de Naples et sur laquelle le nom était écrit en caractères grecs, crurent avoir rencontré un monument incomparable de l'époque grecque.

Au XVIe siècle, on imita peu les monnaies grecques : la seule représentée parmi les coins de l'atelier de Cavino est un décadrachme de Syracuse, qui a été publié, comme antique, par Morell, dans son *Specimen universæ rei nummariæ antiquæ*, paru en 1683. Et, pourtant, André Morell jouissait d'une réputation universelle comme connaisseur en médailles. Leibnitz (*Epist. XVII ad Ant. Magliabechium*), le qualifie : « inter primos nostri temporis antiquarios et in rei numismaticæ cognitione in primis eminens ». Nous donnons une planche de médailles padouanes ; dans le bas, on remarquera des contrefaçons plus récentes de monnaies de Tranquilline et de Cornelia Salonina.

Au XVIIe siècle, l'industrie des médailles pseudo-antiques fut très florissante, et, d'Italie, elle se propagea en France, en Belgique, en

Hollande, en Allemagne. Nous citerons les noms de Michel Dervieux, qui travailla à Naples et à Florence; de Carteron, établi en Hollande, de Cogornier de Lyon, de Laroche de Grenoble et du célèbre Gorlaeus en Allemagne.

Dervieux est l'auteur de plusieurs médaillons romains. La Bibliothèque nationale possède une de ces pièces, de l'impératrice Marciane, composée d'un disque d'argent encastré dans un contour de bronze habilement patiné.

Cogornier se fit une spécialité de l'imitation des petites monnaies de billon des tyrans, qui eurent un gouvernement éphémère sous les règnes de Gallien et Valérien; le cabinet du Dr Balthasar Munter, de

GRANDES PIÈCES EN OR, QUI VAUDRAIENT AU MOINS 25.000 FRANCS.
Macédoine. — Hiéron II, tyran de Syracuse. — Lysimaque, roi de Thrace.

Copenhague, au XVIIIe siècle, était plein de ces contrefaçons; rien ne manquait : Cyriades, d'Antioche; Ingenuus, de Pannonie; Pison, de Thessalie; Valens, d'Alexandrie; Baliste; Régalien, de Mésie; Druantille, femme de Régalien; Celse, dans la province d'Afrique; Saturnin, etc.

Laroche, de Grenoble, imita plusieurs pièces importantes de la collection Pellerin.

Dans les premières années du XIXe siècle, on vit soudain apparaître des imitations excessivement dangereuses de monnaies en or et en argent des empereurs romains, et de monnaies en or et en argent de l'Asie-Mineure, de la Grèce, de la Sicile et de la Grande-Grèce. Ces contrefaçons étaient l'œuvre d'un graveur de Speyer, Karl Wilhelm Becker, établi d'abord à Mannheim, puis à Offenbach, près de Francfort. Presque tous les érudits de l'époque furent trompés. Sestini fut le premier à donner l'alarme, en 1825, et alors Becker montra à

tous ceux qui désiraient les voir les coins gravés par lui, disant qu'il n'avait jamais voulu tromper personne, et rejetant sur les juifs de Francfort la responsabilité d'avoir écoulé, comme antiques, ses imitations « faites uniquement pour l'amour de l'art ».

IMITATION DE LA PIÈCE DE QUATRE ÉCUS D'OR D'HENRI II, ROI DE FRANCE, A SIENNE, VALANT 2.000 FRANCS.

Les héritiers de Becker vendirent des épreuves en plomb des contrefaçons du graveur allemand, et tous les musées en firent l'acquisition et constatèrent aussitôt qu'un grand nombre de ces pièces s'étaient glissées au milieu des séries authentiques. Un savant allemand, M. Pinder, publia un catalogue raisonné de ces dangereuses imitations.

Mais les faussaires n'avaient pas encore dit leur dernier mot. A l'époque de la trouvaille des médaillons de Tarse, les collectionneurs voulaient de grandes pièces d'or ; ils méprisaient les petites pièces d'argent que l'on paye aujourd'hui des prix fantastiques. Les graveurs se mirent de suite à l'œuvre, et l'on vit de grandes pièces en or aux portraits de Hiéron II, tyran de Syracuse, de Lysimaque, roi de Thrace ; de lourdes monnaies en or de Velia et de Tarente.

Ces audacieux faussaires donnaient libre cours à leur fantaisie, et, flattant les manies de certains érudits, imaginaient les choses les plus bizarres. A ceux qui étudiaient les alliances des villes italiotes, ils

MONNAIES ITALIENNES EN OR FRAPPÉES VERS 1900.
L'empereur Maximilien à Modène et François II de Mantoue.

proposaient une alliance entre Crotone et Velia ; pour ceux qui recherchaient les origines du monnayage en or, ils frappaient des monnaies d'or de Poseidonia et de Sybaris. Becker frappa le type de la tête de cheval à la légende ROMANO au revers d'une monnaie de Naples. En même temps commençaient les imitations des monnaies du Moyen-Age. Le denier de Charlemagne pour Florence, le follis de Robert

Guiscard pour Salerne, la silique bractéate de Bénévent, le denier de Conrad à Catane, ont, jusqu'à ces dernières années, trompé les érudits.

Jusqu'alors, pour les monnaies de la Sicile, en dehors de quelques rares exemples, les coins de Becker étaient les seuls qui fussent à craindre. Mais un certain Bianchi, de Catane, commença à faire des imitations très habiles, et il inventa un procédé de pièces coulées et saucées qui donnaient de prime abord l'illusion parfaite de médailles authentiques.

IMITATION D'UN DENIER DE ROME.

Un autre atelier de falsifications dangereuses se trouvait à Smyrne, et des marchands à fez apportaient sur les marchés d'Europe des monnaies très rares de la Thrace et de la Macédoine, des pièces en or des rois de Syrie, des monnaies d'électrum de Cyzique.

Mais Rome ne se laissait pas distancer dans cette ignoble industrie : et, de 1860 à 1900, furent gravés des coins remarquables de deniers d'or et d'argent des empereurs romains. Quelques-uns de ces coins, comme ceux d'Uranius Antonin, donnèrent lieu à des discussions qui ne sont pas encore assoupies.

A la fin du siècle passé et dans les premières années du xxe, grâce à des procédés nouveaux de reproduction mécanique, on lança sur le marché un nombre considérable de monnaies d'or excessivement

IMITATION D'UNE MONNAIE OBSIDIONALE DE CATANZARO, VALANT 2.000 FRANCS.

IMITATION D'UN OCTODRACHME DE MACÉDOINE VALANT AU MOINS 10.000 FRANCS.

dangereuses. On était arrivé à obtenir un coin par les procédés de la galvanoplastie qui nécessitait seulement quelques rares retouches au burin.

Dans la *Rivista numismatica italiana* de 1902, M. Ercole Gnecchi a écrit un long article sur les falsifications de monnaies du Moyen-Age faites à Rome, au cours duquel sont reproduites 23 monnaies fausses :

des sequins de Sixte IV et de Grégoire XIII, et un doublon de Sixte V, pour Ancône : un quadruple écu d'or d'Urbain VIII, pour Avignon ; des sequins d'Alexandre V, de Jules II (BON · P · IVL · A · TIRANNO · LIBERAT), et un écu d'or de Paul IV, pour Bologne ; les sequins de Jean-Marie Varano et de Julie Varano de Camarino ; celui de Borso d'Este, à Ferrare ; le ducat d'or de Jacques III Mandelli, à Maccagno ; les doubles sequins de François II et Frédéric II Gonzague, à Mantoue ; l'écu d'or de Louis II et Pierre-Louis Fieschi, à Messerano ; le sequin de l'empereur Maximilien Ier, à Modène ; l'écu d'or de Louis XII, pour Pérouse ; le sequin de la république de Pise ; le sequin de Clément VIII, la *quadrupla* de Clément IX et l'écu d'or de 1700, à Rome ; le sequin de Charles Ier, duc de Savoie ; le sequin de Paul II, à Spolète ; le doublon de Clément VII, au type de la libération de Saint-Pierre, par Cellini. M. Gnecchi donne les moyens suivants pour reconnaître ces imitations : l'or est d'une couleur désagréable, souvent tirant au rouge ; la surface n'est jamais très lisse, mais rugueuses (*nuvolosa*) et inégale, semblable à celle de monnaies qu'on aurait mises au feu : les détails sont négligés pour éviter le fini trop sec des imitations antérieures de monnaies du Moyen-Age, faites à Rome même, à Sienne, à Milan. Il faut ajouter à ces monnaies la demi-augustale de Frédéric II, roi de Sicile ; l'écu d'or de Charles VIII, roi de France, pour Naples ; le ducat d'or de Louis XII, pour Gènes ; un écu d'or de Sabbioneta, et des monnaies très rares de la série féodale française.

Après les monnaies du Moyen-Age, on passa aux monnaies antiques, on imita des statères d'or de Philippe II de Macédoine, le Démarétion syracusain ; les monnaies de Crotone, à la tête de Hera Lacinia de face ; le décadrachme syracusain de Cimon ; le tétradrachme de Populonia au type de la chimère.

Plusieurs de ces pièces sont frappées avec des coins obtenus par un procédé galvanoplastique et nous examinerons plus loin les détails qui permettent de découvrir la fraude.

* * *

Nous avons donné une esquisse rapide des phases successives de la fabrication des monnaies pseudo-antiques. Examinons maintenant les détails de ces fabrications :

1° Les monnaies coulées. — Une pièce coulée dans un moule en terre cuite, laissée dans l'état brut de la fonte, offre toujours des imperfections qui se voient au premier coup d'œil : la surface est poreuse, les contours et les reliefs sont alourdis par les bavures du métal, les arêtes du dessin manquent de vigueur, mais le fondeur

MÉDAILLES ROMAINES PSEUDO-ANTIQUES,
PAR GIOVANNI CAVINO ET AUTRES GRAVEURS ITALIENS

expérimenté sait atténuer beaucoup de ces inconvénients. Dans la collection Valton, à la Bibliothèque nationale, se trouve une pièce de maîtrise d'un fondeur du XVIe siècle, où sont groupées des monnaies coulées sur des originaux romains : Auguste, Agrippa, Caligula, Claude, Néron, Galba, Titus, Domitien, Lucius Verus, Trajan, Adrien. La fonte de ces pièces est parfaite. Si quelque bavure dépare le dessin ou les légendes, le burin et la lime corrigent ces imperfections : un mastic mélangé au vernis pénètre dans tous les trous laissés par les bulles d'air. Mais pour habile que soit le fondeur, il ne peut jamais donner à la pièce coulée les vigoureux contours de la frappe : sa médaille a un aspect flou et si l'artiste essaye, au moyen du burin, de donner des accents plus nets, il est facile, grâce à une loupe, de retrouver les traces de l'outil. Le contour de la monnaie trahit toujours la pièce coulée : le métal n'a pas la cohésion que donne la frappe au marteau et, par conséquent, le contour ne présente pas ces arêtes vigoureuses, ces crevasses filiformes que l'on observe sur les pièces frappées. Les faussaires ont essayé de corriger ce défaut en attaquant le contour avec des acides, mais le remède est pire que le mal.

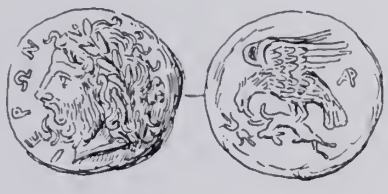
DÉMARÉTION.
UNE DES IMITATIONS LES PLUS PARFAITES DE NOS JOURS.

2° Les pièces retouchées au burin. — On trouve un très grand nombre de monnaies frustes, qui n'ont aucune valeur, car, avec l'usure, elles ont perdu leur plus grand charme. On a essayé de faire ressortir le dessin de quelques-unes de ces pièces au moyen d'un minutieux travail de burin. François Martinetti, un habile graveur en pierres dures, se fit, à Rome, une grande réputation dans ce genre de travail. Il n'essayait point de tromper les amateurs, il se vantait, au contraire, de *sauver* les innombrables bronzes romains que l'on trouve près du Tibre, encrassés par une gangue épaisse et tenace ; il avait fabriqué tout un outillage en bronze et en laiton pour pouvoir attaquer la patine sans atteindre le métal même ; mais, malgré toutes ces précautions, les médailles nettoyées par lui se reconnaissent au premier coup d'œil,

VITELLIUS.
UNE DES PREMIÈRES PIÈCES COLONIALES IMAGINAIRES.

D'autres graveurs moins scrupuleux ont, de tout temps, essayé de transformer à l'aide du burin des monnaies communes en monnaies rares ou des monnaies frustes, en *fleurons*. Ainsi, pour un graveur habile, c'est un jeu de transformer un Gordien III le pieux en un Gordien d'Afrique : quelques légères retouches au profil et la modification des lettres PIVS en AFR et le tour est joué. C'est ainsi qu'un Trébonien devient un Émilien ; une Otacilie est transformée en Tranquilline ; un Septime-Sévère, en Pertinax ; une Orbiana, en Annia Faustina.

Le baron de Koehne a publié un Antinoüs avec le nom du prêtre Hostilius Marcellus, duquel on avait fait un Marcellus, neveu et gendre de l'empereur Auguste. Si la légende complète est trop gênante, on choisit un exemplaire à la légende fruste, et on creuse un peu la surface pour faire ressortir les lettres nécessaires à l'identification de la pièce. Nous donnons le dessin d'un didrachme de Locres, sur lequel l'inscription ΛΟΚΡΩΝ a été transformée en ΙΕΡΩΝ, ce qui en fait une médaille unique de Hiéron II, tyran de Syracuse. Les deniers légionnaires de Marc Antoine ont fourni un élément facile de falsification. La première légion, qui est excessivement rare et qui devrait avoir LEG PRI, est obtenue par la retouche du chiffre III en I ou du chiffre IIII en PRI.



DIDRACHME DE LOCRES (BRUTTIUM) RETOUCHÉ AU BURIN ET TRANSFORMÉ EN MONNAIE DE HIÉRON II DE SYRACUSE.

3° Les pièces soudées. — Le faussaire fait disparaître, au moyen de la lime, le revers d'une pièce et l'avers d'une autre, puis il encastre un de ces disques dans une entaille faite tout près des lettres dans le centre de l'autrepièce. Il obtient ainsi une monnaie hybride qui offre un grand intérêt : c'est tantôt un *dupondius* de Marc Aurèle avec le portrait de sa femme Faustine, tantôt l'apparition dans la série monétaire d'un empereur d'un revers que l'on ne connaissait pas parmi ses médailles et qui prend souvent une signification historique très importante.

4° Les pièces poinçonnées. — Ce genre de falsification est très dangereux. On ajoute dans le champ d'une médaille une contremarque ou un symbole qui lui donne un intérêt tout spécial. C'est ainsi que, pour des monnaies italiennes du Moyen-Age, on a ajouté des noms d'ateliers monétaires très rares à des monnaies communes de l'atelier de Rome, ou des écussons de feudataires dans le champ de monnaies anonymes.

5° Les électrotypes. — Ces pièces sont composées de deux disques métalliques soudés ensemble ; l'examen du contour et le poids permettent de reconnaître facilement ce genre d'imitation.

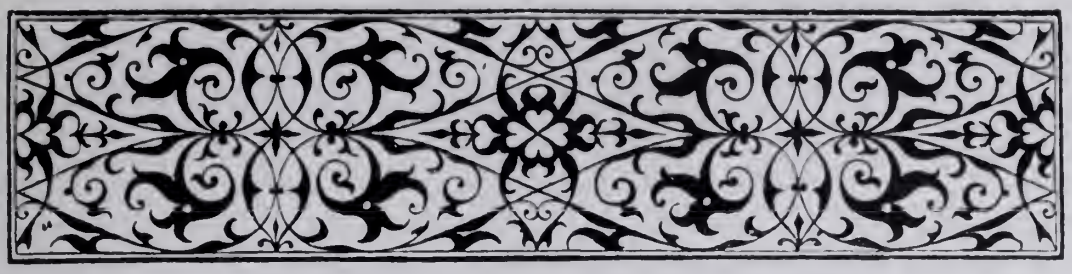
6° Coins modernes frappés sur un seul côté d'une monnaie ancienne. — On rencontre souvent des monnaies anciennes, dont un des côtés a été oblitéré et a reçu ensuite l'empreinte d'un coin moderne. Parmi les exemples les plus anciens, citons : *Aquas Claudiam ex fontibus* au revers d'une monnaie de Claude; *Pontem Aelium* ou *Expeditio Judaica*, au verso de médailles d'Adrien.

7° Coins modernes galvanoplastiques. — Il y a plusieurs sortes de coins modernes : les uns sont faits entièrement au burin, souvent à l'aide de photographies; les autres sont obtenus au moyen de procédés galvanoplastiques. Dans les premiers, les hésitations trahissent le copiste; dans les seconds, les imperfections du procédé avertissent un œil exercé. Les coins galvanoplastiques donnent une empreinte molle et indécise, des surfaces grenues. Les faussaires ont frappé parfois sur des monnaies anciennes dont ils avaient préalablement oblitéré les types; mais les flancs anciens éclatent sous la frappe et, en outre, il faut se rappeler que l'argent d'une monnaie ancienne est désagrégé par l'oxydation : l'action du feu et la nouvelle frappe redonnent de la cohésion au métal. La chaleur rappelle à la surface des éléments de l'alliage et modifie la couleur du métal; c'est pourquoi les pièces fausses ont toujours une couleur différente de celle des monnaies authentiques. Quant aux patines des monnaies de bronze, on est arrivé aujourd'hui à imiter les patines luisantes que les Italiens appellent *di smalto*, à l'aide du borax, mais on reconnaît ces imitations grâce à ce fait que la patine s'écaille facilement et découvre le bronze corrodé et blanchi par l'acide.

Pour terminer, je ne puis faire mieux que de répéter la phrase de Barthélémy : « Le numismate doit être méfiant ».

O. Théatès.

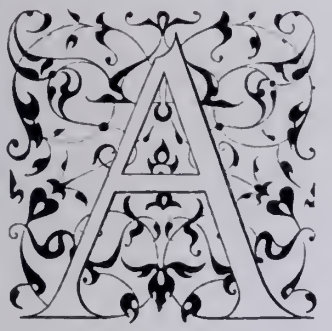
MONNAIE D'OR DE VELIA
QUI VAUDRAIT AU MOINS 20.000 FRANCS.



QUELQUES NOTES

SUR LES

MONUMENTS DU MOYEN-AGE DE MESSINE



Aussi meurtrier que le désastre de Pompeï et d'Herculanum, celui de Messine et de Reggio est beaucoup plus complet, car, au lieu de conserver, en les ensevelissant, des monuments d'art pour les études futures, il a jeté bas et brisé presque tous les édifices.

M. le commandeur Salinas s'occupe en ce moment de diriger, avec sagacité, dévouement et courage, le sauvetage des œuvres d'art, et déjà nous savons que les mosaïques de la cathédrale de Messine sont épargnées; que son trésor, contenant de précieuses pièces d'orfèvrerie du xve siècle est sauvé; que le panneau central du grand triptyque d'Antonello de Messine et la collection de vases de faïence d'Urbino (plus d'une centaine) de la pharmacie de l'Hôpital civil, datant du xvie siècle, sont indemnes. Mais combien d'objets moins fragiles sont pulvérisés, qui, s'ils doivent ressusciter, ne revivront qu'en des images forcément imparfaites dépourvues du prestige de l'authenticité et des siècles traversés.

Reggio de Calabre n'avait d'ancien qu'un château du xve siècle, mais c'était depuis longtemps une ville à la fois opulente et délicieuse.

« Credesi che la marina da Reggio a Gaeta sia quasi la più dilettevole parte d'Italia », nous dit Boccace, qui nous fait (*Decam.*, giornata II, nov. IV) une description du paysage qui n'a rien perdu de son exactitude. Il note encore l'activité commerciale et la richesse des habitants. Tout cela était vrai alors comme hier sur les deux rives du détroit, et Messine avait conservé de beaux et précieux souvenirs de sa prospérité au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance.

Tour à tour possession byzantine, arabe, normande, française avec Charles d'Anjou de 1265 à 1282, puis aragonaise, Messine commande un détroit par où passe tout le commerce de l'Orient avec l'Occident. Son port a de tout temps attiré les navigateurs d'Espagne, de Provence, d'Italie et du Levant. Les richesses naturelles du pays se sont ajoutées à l'industrie et au commerce pour le rendre prospère : ses relations journalières avec les diverses nations méditerranéennes en ont fait un centre d'affaires presque aussi important et cosmopolite que Famagouste, avec cette différence que, dans le grand port de Chypre, l'architecture était purement française, tandis que Messine offrait des édifices d'architectures variées ou même hybrides, où de fréquentes restaurations avaient achevé d'amalgamer les styles les plus divers.

La ville qui vient de disparaître n'était pas, il faut l'avouer, pittoresque dans son ensemble. A part plusieurs belles églises et très peu d'édifices civils, elle avait été reconstruite après le tremblement de terre de 1783, avec des alignements monotones de froide architecture classique, d'une attristante banalité ; le site n'a pas non plus le pittoresque de Taormine, Palerme, Naples, Gênes ou Famagouste. Mais si l'ensemble n'était pas très saisissant, beaucoup de coins de la cité formaient de gracieux tableaux et rappelaient des souvenirs d'histoire, et plusieurs beaux édifices gardaient, nous allons le voir, des ensembles ou des morceaux d'une grande valeur artistique et historique.

De l'art purement byzantin, il ne restait qu'une belle image de la Vierge, en mosaïque, dite *la Ciambretta*, dans l'église Saint-Grégoire.

Dans la Messine du Moyen-Age comme dans les Échelles du Levant, les commerçants de diverses nations avaient leurs quartiers, leurs consulats, leurs églises. Messine avait en ces temps-là un monastère grec de l'ordre de Saint-Basile, une église des Chevaliers teutoniques et une chapelle des Catalans.

Cette dernière, Santa Annunziata dei Catalani, conservait jusqu'à nos jours une abside et un portail romans, de la seconde moitié du XIIe siècle. A la façade, les armes de Catalogne s'encadraient dans une couronne de laurier de la Renaissance. Le portail, seul intéressant (fig. 1), était d'un joli style, avec deux colonnettes à chapiteaux presque antiques, des pilastres guillochés de petits losanges d'un style tout à fait espagnol, et une double voussure lisse dans l'angle rentrant de laquelle courait un bel ornement de feuillage d'acanthe.

L'église des Chevaliers teutoniques, Santa Maria Tedesca, au bout de la rue du 1er-Septembre, aurait été construite ou reconstruite en 1220. Cette date ne serait-elle pas plutôt celle d'une consécration ? Cette charmante petite église, désaffectée depuis le XVIIe siècle, appartenait, en effet, à l'architecture française de la dernière période romane.

Elle avait une nef très courte, des bas-côtés également voûtés d'arêtes et trois absides. Les moulures de ses arcades en tiers-point, de ses bases, de ses tailloirs, la belle et riche sculpture de ses chapiteaux ne différaient en rien de notre art français de la seconde moitié du XIIe siècle. Certains chapiteaux rappelaient la sculpture toulousaine; d'autres celle de l'Ile-de-France : le portail en tiers-point semblait un peu plus récent. Ses deux voussures, ornées d'animaux fantastiques du plus beau style, pouvaient n'être que du XIIIe siècle. Il était, de nos jours, très mutilé, et une grande partie des voûtes étaient écroulées.

FIG. I. — PORTAIL DE L'ANNONCIATION DES CATALANS.

Il est probable que cette église, comme l'église contemporaine et purement bourguignonne des chanoines du Saint-Sépulcre, à Barletta, ou, comme au XIIIe siècle, le Castel-Maniace de Syracuse, est un spécimen d'art français ramené en Occident par les colons de l'Orient latin, complètement façonnés aux modes de la France.

Philippe-Auguste hiverna à Messine, en 1189, avec Richard Cœur de Lion, qui prit même alors la ville d'assaut. C'était sa manière de faire escale, et l'on sait que, peu après, il cueillit en passant l'île de Chypre. Mais il ne semble pas que cette occupation courte et peu pacifique ait laissé de traces dans les monuments.

Celui qui se rapprochait le plus du gothique français primitif était le portail de la Cattolica, chapelle située dans la rue du 1er-Septembre, avec sa voussure moulurée et ses piédroits, où les chapiteaux à feuillage des deux colonnettes indiquaient le XIIIe siècle. Ce portail, comme la fenêtre qui le surmontait, avait un chambranle en saillie, fort exceptionnel dans l'art gothique, on peut même dire antipathique à l'esprit de ce style. La fenêtre était bien postérieure au portail, car les faisceaux de colonnettes de ses piédroits se couronnaient de chapiteaux dans le

style du XIVe siècle. Par une autre anomalie, elles n'avaient pas de bases, mais toute la mouluration des montants se retournait à angle droit et se continuait horizontalement sur l'appui de la baie; quant à la voussure, à peine brisée, elle s'ornait de ces bâtons rompus familiers au style roman, et qui ont persisté jusqu'au XIIIe siècle en Normandie, jusqu'au XIVe en Sicile et en Chypre.

L'église Saint-François (fig. 2), fondée en 1254, brûlée en 1882 et restaurée, appartenait au plus pur style gothique du midi de la France, comme les autres édifices élevés sous le règne de Charles Ier d'Anjou à Naples et à Lucera. De même que ceux-ci, elle avait une nef sans voûte; elle était bordée de chapelles latérales comme Sainte-Cécile d'Albi, les églises de Beaumont-de-Lomagne et de Rabastens, Lamourguié de

FIG. 2. — ÉGLISE SAINT-FRANÇOIS.

Narbonne, la cathédrale catalane de Gérone. Elle était d'aspect analogue à cette dernière, ayant non pas comme elle un déambulatoire, mais deux absidioles ouvertes sur le transept, en regard de la nef, de chaque côté de la grande abside. Ces trois absides et les chapelles étaient voûtées; les piliers rectangulaires et nus; les fenêtres en lancette étaient étroites et ébrasées au dehors comme au dedans; un groupe de trois fenêtres ajourait les murs terminaux du transept. Les absides seules avaient des contreforts extérieurs, réunis, comme à Clermont-l'Hérault et dans d'autres églises du Languedoc, par des arcs de décharge. Au sud, s'ouvrait un joli portail en tiers-point, à voussures moulurées et piédroits garnis de colonnettes. Un sarcophage antique, orné d'un Enlèvement de Proserpine, était conservé dans le chœur; on y montrait aussi une Vierge sculptée par Antonio Gagini et le tombeau d'Antonio Balsamo, daté de 1501.

La cathédrale, fondée par Roger II en 1130, avait pris feu en 1254,

FIG. 3. — FAÇADE DE LA CATHÉDRALE ET FONTAINE DE MONTORSOLI.

aux obsèques de Conrad IV; l'archevêque Guidotto de Tabiatis, mort en 1333, l'avait fait restaurer et embellir : les mosaïques de l'abside, la charpente peinte, étaient son œuvre ; la façade avait été commencée vers le même temps et achevée au xve siècle. Les ravages d'une restauration au xviie siècle et d'un tremblement de terre en 1783 avaient détruit ou défiguré une partie de l'édifice, qui restait cependant presque complet et riche en détails précieux pour l'art et l'histoire.

C'était, à l'origine, une basilique semblable à celle de Morreale, avec un transept à lanterne rectangulaire remplacée depuis le xviiie siècle par une coupole demi-sphérique, trois absides qui subsistent, et une nef à colonnes antiques, couverte d'une simple charpente.

Les absides romanes sont encore debout avec les mosaïques dont elles furent revêtues au xive siècle et qui gardent de précieuses effigies : au nord, c'est saint Jean l'Évangéliste, accompagné de saint Louis et d'un duc d'Athènes ; au centre, le Christ, la Vierge et saint Jean implorés par Frédéric II d'Aragon, Pierre son fils et l'archevêque; au sud, la Vierge ave les reines Éléonore et Élisabeth.

Le transept était rebâti au xviiie siècle, et au xixe on avait refait ses deux tours dans le style gothique aragonais du xive.

La nef présentait un haut intérêt. Elle perpétuait le type des primitives basiliques et se composait de treize travées ; les murs latéraux des bas-côtés étaient évidés intérieurement non d'arcatures, mais de niches, disposition qui existe à l'extérieur de l'abside de Sainte-Sophie de Padoue et à l'intérieur de celle de Saint-Marc de Venise, et qui rappelle, en plus petit, les absidioles latérales de Saint-Castor de Coblentz, la Trinité d'Angers et Saint-André de Bordeaux. Les quatre travées occidentales, qui n'avaient pas cette disposition, semblaient dater, comme la façade, du xive siècle; le reste datait du xiiie, à part les fûts de marbre des colonnes, qui provenaient d'un temple antique; on les avait surmontés de chapiteaux de feuillage et d'arcades en tiers-point.

La nef ni les bas-côtés n'avaient jamais eu de voûtes. La partie la plus belle et la plus rare de leur architecture était le curieuse charpente apparente qui gardait en parfait état ses peintures et dorures du xiiie ou xive siècle.

Ses fermes se composaient d'arbalétriers assemblés dans un gros entrait, et d'un entrait retroussé placé très haut et recevant un court poinçon. Sous les entraits retroussés s'assemblait un plafond horizontal, tandis que, sous les rampants de la toiture, apparaissaient arbalétriers et poutrelles richement peints, encadrant des entretoises décorées de figures dans des médaillons et de rinceaux. Cette partie des charpentes, analogue à celle que l'on voit encore à Morreale (restituée après incendie), rappelait beaucoup la charpente peinte de Lamourguié de

Narbonne, avec cette différence qu'à Messine la décoration était aussi arabe que gothique.

Le plafond horizontal supérieur formait une combinaison de caissons en croix grecque à branches pointues et de caissons en étoile à huit pointes, assez analogue au tracé du plafond beaucoup plus récent du palais de justice de Rouen. Les caissons en étoile étaient évidés d'une petite calotte demi-sphérique au fond de laquelle s'épanouissait une rosace, souvenir de celles des plafonds et des voûtes de l'architecture romaine.

FIG. 4.
PIÉDROIT DU GRAND PORTAIL DE LA CATHÉDRALE.

La décoration peinte du plafond, celle des poutres, poutrelles et entretoises, était de toutes couleurs, se détachant sur des fonds d'or. Les dessins, tout proches de l'art arabe, se mariant cependant à des tracés gothiques : panneaux à extrémités tréflées : quatrefeuilles et nombreuses fleurs de lis mêlées aux arabesques qui les entouraient. Les panneaux et médaillons encadraient des figures d'anges et de saints, des animaux réels ou fantastiques, des palmiers et autres motifs divers. Des imitations d'inscriptions coufiques se voyaient parmi les arabesques.

La façade gothique du XIVe siècle (fig. 3) rappelait celles des églises de Naples, et accusait une certaine influence des monuments de la Toscane.

Le bas seulement était conservé, avec ses bandes horizontales étroites de marbres noir et blancs alternés, plaqués, suivant la tradition romaine, sur une maçonnerie où l'écroulement a montré des vestiges de l'œuvre du XIIe siècle. Les trois portails étaient en tiers-point, celui du centre plus haut, couronné d'un fronton aigu.

Les bandes de marbre blanc avaient de fines incrustations de marbre noir. Deux autres assises, vers le bas de la façade, étaient sculptées de scènes de métiers et de vendanges, et de pampres où se mouvaient de petits personnages; cette disposition rappelait la façade lombarde de Saint-Michel de Pavie.

FIG. 5.
PORTAIL LATÉRAL DE SAINT-AUGUSTIN.

Les portails latéraux avaient des voussures moulurées et des colonnettes à chapiteaux ronds garnis de deux rangs de feuillages touffus et confus. Des spirales de moulures et de menus feuillages s'enroulaient sur les fûts des colonnettes principales des piédroits. Au sud, ces colonnettes avaient des bagues. Le chambranle et le pourtour du tympan de mosaïque étaient sculptés de rinceaux et de médaillons circulaires. Dans ceux-ci, on voyait au portail sud des bustes de saints, dans les rinceaux des montants, des animaux fantastiques, le tout d'une facture lourde et molle. Ce portail sud-ouest était le plus récent des trois; ses corbeaux appartenaient déjà au style de la Renaissance. Le portail nord-ouest, seul morceau conservé de la façade, est plus simple et beaucoup meilleur. Les encadrements du tympan et du chambranle y sont tout en rinceaux, dans lesquels sont sertis un *Agnus Dei* et cinquante animaux d'assez bon style.

Le grand portail avait un étrange et riche décor de marbre blanc. Il n'en reste que le chambranle, avec ses doubles montants où sont sculptés les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, et des combinaisons de rinceaux entrecroisés et de figurines rappelant l'Arbre de Jessé du portail de Gênes, et avec son linteau où l'Enfant Jésus est accosté des bustes et des animaux des quatre Évangélistes.

Le fronton aigu, avec ses clochetons évidés de quatre niches à statuettes et couronnés d'anges, avec son fleuron d'où sortait un Père Éternel et ses rampants garnis d'acanthe, encadrait un médaillon circu-

laire, où le Couronnement de la Vierge était sculpté en haut-relief comme à Reims. Neuf figurines d'anges meublaient plus ou moins gauchement les trois écoinçons autour de ce médaillon.

Sur les voussures, on voyait des têtes de chérubins, des engrêlures délicates, des rinceaux touffus et le blason de la ville : au tympan, une Vierge assise moderne.

Aux piédroits (fig. 4), on voyait des colonnettes isolées, portées sur des lions comme dans l'art roman lombard, et des groupes de quatre colonnettes, dont une vigne exubérante enlaçait et reliait les fûts. Dans ces pampres couraient des enfants nus. Au-dessus du groupe des chapiteaux, mauvaise imitation de l'art français du XIVe siècle, on retrouvait une imitation d'art romain antique dans une frise formée de trois bustes d'anges encadrés dans des niches ; au-dessus, reprenaient les fûts qui portaient à l'imposte un second rang de chapiteaux.

On attribuait ces sculptures à Babozzo de Piperno, qui vécut de 1351 à 1415.

La partie du parement de marbre correspondant au fronton du grand portail n'avait été achevée qu'au XVe siècle, comme le portail sud-ouest, et, au-dessus, la façade était restée sans revêtement. Dans la partie supérieure, les incrustations de marbre noir étaient serties d'un dessin courant de marbre blanc en relief, très compliqué dans la frise supérieure déjà flamboyante. Ces dessins étaient une adaptation au style gothique des *postes* de l'antiquité. Entre ces frises et celles du bas, deux assises à reliefs et sans incrustation, d'un dessin désagréable, avaient été refaites en 1648, et deux grandes inscriptions latines, bavardages d'humanistes à la mode du temps, encadrées d'une architecture du même goût, avaient été plaquées alors entre les portails.

FIG. 6.
FENÊTRE AU SUD DE LA CATHÉDRALE.

Dans le bas-côté sud s'ouvraient des fenêtres géminées (fig. 6), dont l'archivolte, en accolade surbaissée, portait des feuilles de *chamærops*, exemple unique d'une jolie décoration. Ces baies avaient des tympans à fenestrages flamboyants, et sous leur appui régnait une frise d'incrustations, rappelant celles du haut de la façade. Elle était faite de pierre blanche et de lave, décrivant aussi des soufflets et des mouchettes, et

tout à fait analogue à celles qui ornent certaines façades de maisons de Ségovie. Cette architecture, plus espagnole qu'italienne, datait du XVe siècle et de la domination aragonaise.

L'intérieur abritait beaucoup de monuments intéressants : deux chartes murales, sur plaques de marbre, attestant les privilèges reconnus à la cité par l'empereur Henri VI (1190-1197); les sarcophages de Conrad IV (1254), d'Alphonse le Magnanime (1458) et d'Antoinette veuve de Frédéric III d'Aragon ; le tombeau magnifique de l'archevêque Giudotto de Tabiatis, mort en 1333.

Ce mausolée de marbre était l'œuvre de Grégoire de Sienne. Il était adossé à une paroi et soutenu par quatre consoles. La statue couchée, les mains croisées, reposait sur un socle à trois étages en retraite, le registre du milieu formant sarcophage.

Le socle qui portait la figure etait orné de panneaux encadrant des blasons.

La face du sarcophage présentait trois panneaux rectangulaires; un des bas-reliefs, d'un très bon style, figurait, aux extrémités, l'Annonciation et l'Adoration des Mages, le motif central avait fait place à une inscription moderne; au-dessous, courait l'inscription ancienne en majuscules gothiques :

Presul Guidotus jacet hic Nicola totus.
Hoc meruit vita quod moriretur ita.

Sur le socle inférieur couraient des rinceaux épais, aux feuillages gras et touffus, accompagnés de deux écus armoriés.

L'église contenait aussi une intéressante série de monuments de la Renaissance. Cinq œuvres attribuées à Antonio Gagini attiraient particulièrement l'attention : le tabernacle, le tombeau de l'archevêque Bellorado et les statues du Christ ressuscité et de saint Jean-Baptiste; cette dernière, debout sur un socle orné de bas-reliefs, était une œuvre fade et molle, inférieure aux autres; enfin un autel élevé dans le bras nord du transept, en 1530.

Le tabernacle en forme d'armoire s'encadrait d'une grande niche ornée de bas-reliefs. Dans cette niche, le petit placard destiné à recevoir les Saintes-Espèces affectait la forme d'un petit modèle d'église circulaire : c'était une image du Saint-Sépulcre : au-dessus, on voyait le Christ montant au ciel, parmi les anges tenant les attributs de la Passion et, plus haut, le Christ glorieux dans le ciel, figuré à mi-corps. Au sommet de la niche, sous un plafond caissonné, des anges volaient horizontalement; sur les côtés de la niche, d'autres groupes d'anges, ceux-là debout, étaient superposés sur trois rangs. La sculpture avait tout le charme et la pureté de dessin de la Renaissance italienne, mais

la composition était maladroite et fort déconcertante, chaque groupe de figures y ayant une échelle différente.

Le tombeau de l'archevêque Pietro Bellorado était d'un type souvent imité chez nous à la Renaissance. La statue funéraire, couchée sur un sarcophage à l'antique, se soulevait sur un coude. Le socle était évidé d'une série de niches à coquille abritant des statuettes des Vertus.

Le tombeau d'Antonio di Lignamine (1535), était plus simple. Il était couché en habits pontificaux, sur un sarcophage sans autre ornement que deux blasons et l'épitaphe.

Un joli bénitier de la Renaissance avait pour socle un autel votif antique. La chaire de marbre, par André Calamech, était petite comme celles de France et d'Allemagne, et d'un bon effet d'ensemble. Sa caisse octogone reposait sur un pilier carré à chapiteau composite orné d'une grosse tête humaine sur chaque face.

Les statues des apôtres, en marbre, de 1547, qui surmontaient douze autels avaient été sculptés, sur maquettes de Fra Giovanni Angelo Montorsoli, élève de Michel-Ange.

Les belles stalles de la Renaissance avaient été exécutées en 1540, par Georges de Venise.

Le maître-autel, d'une riche et encombrante laideur, datait de 1628.

FIG. 7.
LA BADIAZZA ET SON TORRENT.

Messine avait une grande belle église du XIVe siècle. Santa Maria della Scala, avec une façade élégante ; au sud, un portail surmonté d'une Vierge en bas-relief du XVIe siècle et, à l'intérieur, un beau médaillon attribué à Luca della Robbia. Dans un double cercle figurant une guirlande de fruits et un chœur de chérubins, s'encadrait une Vierge, à mi-corps, portant l'Enfant.

Le meilleur morceau d'architecture gothique de Messine était un portail du XIVe siècle (fig. 5) conservé au sud de l'église moderne Saint-Augustin, dans une ruelle. Son tympan en lancette avait dû être peint; il s'encadrait de trois voussures sculptées, deux à zigzags, souvenir de l'art normand, et une à fleurs et feuillages pauvres et pâteux, dans le style du midi de la France et de l'Espagne. Un larmier encadrait ces voussures, qui retombaient sur des groupes de cinq grêles colonnettes

à petits chapiteaux feuillus. D'autres chapiteaux couronnaient les piédroits.

La chapelle Saint-Jean datait de 1489 et appartenait encore au style gothique.

Saint-Augustin avait une *Vierge du Bon Conseil*, en marbre, du xve siècle; un bas-relief très académique, l'*Adoration des Bergers*, par R. Bonanno, daté de 1570, et un retable peint intéressant.

Dans l'église de la Paix, on admirait un tableau d'Antonello de Messine, *la Vierge du Rosaire*; à Sainte-Lucie, des tableaux de Riccio et d'Antonio da Saliba (1516).

L'église Saint-Grégoire, de 1542, avait une façade du xviiie siècle.

D'autres églises secondaires, Santa Maria di Montalto, l'Indirizzo, via Cardines, l'oratoire Saint-François et divers monuments du xviiie siècle : la Madeleine par Carlo Marchioni (1765), les saints Côme et Damien, Sainte-Anne, Saint-Roch, Saint-Joachim, Saint-Nicolas, bâtie par André Calamech, contenaient des œuvres d'art dont bien peu sans doute se retrouveront intactes.

Dans les environs immédiats de la ville se dressait une importante ruine gothique, fort curieuse et bien conservée, appelée la Badiazza. Elle était consolidée, depuis quelque vingt ans, par des tirants de fer qui empêchaient les murs de se déverser sous la poussée des voûtes disloquées; elle était enlisée de deux mètres environ, par les alluvions d'un torrent (fig. 7), dans le lit duquel on avait eu la facheuse idée de la construire. Mais elle était là depuis le xiie siècle et abandonnée depuis le xvie, et, quand même, elle avait tenu bon : le tremblement de terre a dû porter le coup de grâce à cet organisme ébranlé.

C'est pour des religieuses de Cîteaux, amies des vallées et de la solitude, que Guillaume II (1166-1189) et Constance, sa femme, avaient fait construire cette abbaye, sous le nom de Santa Maria della Scala. L'église, qui en restait depuis longtemps le seul vestige, avait été presque rebâtie au xiiie siècle, probablement sous le règne de Frédéric II d'Aragon (1355-1377), si l'on en croit le R. P. Sampieri. Il reconnaît, en effet, son effigie dans le donateur tenant le modèle de l'église et agenouillé devant saint Pierre, dans la mosaïque qui ornait encore en 1644 le cul-de-four de la grande abside.

Cette abside est flanquée de deux absidioles (fig. 8) ; elles s'ouvraient directement sur un transept beaucoup plus haut, de faible saillie et d'une largeur tout à fait exceptionnelle. Les bras de ce transept (fig. 9) étaient divisés en deux étages voûtés, et son centre portait une curieuse coupole circulaire, établie sur des superpositions alternées de petites trompes inspirées des voûtes à alvéoles de l'architecture arabe, qui se mélangeait ici aux arts roman et gothique.

La nef avait des bas-côtés à simples voûtes d'arêtes, portant des terrasses comme dans les églises franques d'Orient, et le vaisseau central n'était primitivement couvert que d'une charpente apparente, soulagée par des doubleaux en tiers-point et des diaphragmes faisant fonction de fermes. Cette disposition rappelait Lamourguié de Narbonne, mais les diaphragmes étaient ajourés d'œils-de-bœuf comme ceux qui s'ouvrent au-dessus de l'arc triomphal des églises de notre Midi. Entre ces diaphragmes, au XIVe siècle, on avait bandé des voûtes barlongues portées sur des ogives où les claveaux de lave noire alternaient avec la pierre blanche, et qui retombaient sur des culots en pyramide renversée, de style bourguignon.

Les arcades en tiers-point étaient portées sur de robustes piliers du

FIG. 8. — CHEVET DE LA BADIAZZA.

XIIIe siècle, cantonnés de colonnes, qui rappelaient aussi la Bourgogne. Les chapiteaux, de type corinthien alourdi, timbrés au transept d'une croix de consécration, étaient encore romans.

La Badiazza, prospère au XIIIe siècle, avait accueilli, en 1282, Pierre d'Aragon et sa maîtresse Mathilde Alaimo-Scaletta au lendemain des Vêpres siciliennes. Fort éprouvé, grâce à sa situation malsaine, par la peste de 1347, le monastère ne fut plus dès lors habité qu'à la belle saison, puis le concile des Trente ayant défendu aux religieux d'avoir maison d'été et maison d'hiver, les Cisterciennes renoncèrent à leur villégiature et à l'entretien de leur belle et historique maison.

L'architecture civile et militaire de Messine n'avait rien gardé d'antérieur à 1500. Le palais Grano et l'hôpital civil dataient de la fin du XVIe siècle. Sur la place de l'Annonciation, la statue de Don Juan d'Autriche datait de 1572 ; mais les plus beaux morceaux d'architecture civile étaient les deux fontaines de Fra G.-A. Montorsoli.

Sur la promenade du bord de la mer, dite la Palazzata, à cause de sa suite de palais du XVIIIe siècle, s'élève la fontaine de Neptune, réduction de celle de Florence, et montrant comme elle, et comme plus tard celle de Nancy, le dieu nu et debout au centre de sa vasque. C'est une académie de grosse échelle, dont les formes lourdes et arrondies n'ont rien de séduisant. Elle est demeurée intacte.

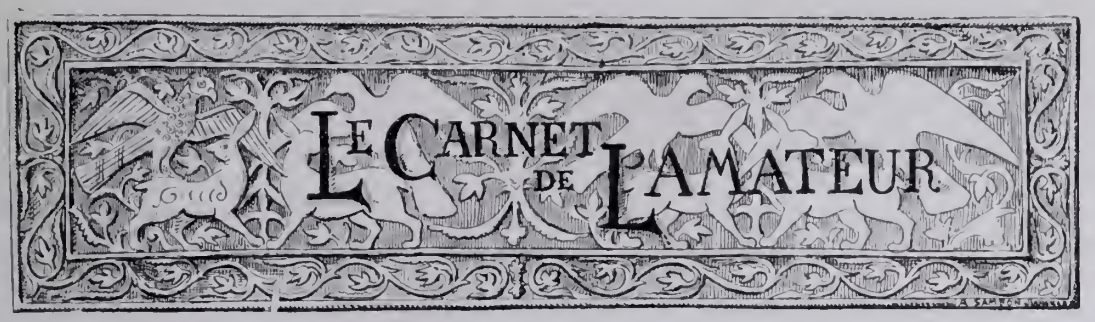
Beaucoup plus élégante et plus importante était l'autre fontaine, sur la place de la Cathédrale (fig. 3). Au centre d'un bassin, peuplé de divinités de marbre, deux vasques rondes superposées étaient soutenues par des groupes de figures nues ; au sommet, une statue s'élevait sur un support analogue : elle est tombée avec la vasque supérieure et son support. Que pourra-t-on sauver de leurs débris ?

Plus lamentable, à coup sûr, doit être le sort des musées. Que sont devenus la bibliothèque et le musée de l'Université, avec leurs manuscrits précieux et leurs collections d'archéologie ; le musée de peinture avec ses cinq tableaux déjà endommagés d'Antonello de Messine et quelques autres primitifs précieux ? Il n'est que trop facile de le deviner.

Beaucoup de ces œuvres d'art étaient des épaves des désastres antérieurs, moins implacables que celui d'aujourd'hui. Cependant, le désastre qui a jeté bas de solides maçonneries a épargné plus d'un objet fragile ; les archives ont échappé à l'incendie ; espérons que les précieux manuscrits grecs de la bibliothèque se retrouveront aussi et que ceux des édifices trop sommairement signalés ici dont il faut faire notre deuil auront tous été dessinés et photographiés avant le désastre.

C. Enlart.

FIG. 9. — INTÉRIEUR DU TRANSEPT DE LA BADIAZZA.



Bâle, Berne et Genève (collection des *Villes d'art célèbres*), par A. Sainte-Marie-Perrin. — Un vol. in-4°, H. Laurens, éditeur, 1909.

Des trois villes suisses auxquelles ce volume est consacré, deux ne sont pas des villes d'art, au sens étroit du mot, car nous n'y allons pas chercher les vestiges d'une école d'artistes, ni nous attarder longuement dans des musées fameux. Mais il suffit de feuilleter ce livre plein d'images charmantes, pour donner raison à M. Sainte-Marie-Perrin d'avoir joint Berne et Genève à la cité d'Holbein : les photographies de Berne et de Genève qui illustrent le texte (où nous aurions aimé trouver plus de précision et moins d'emphase), sont toutes des paysages faits pour agréer à notre dilettantisme. Toutefois, Bale constituait le principal intérêt de cet ouvrage. M. Sainte-Marie-Perrin s'est attaché, surtout, à nous en décrire les paysages. Il y avait, je crois, plus à dire sur Holbein, et moins sur Bœcklin, que la postérité n'a pas encore assez consacré pour qu'il faille lui accorder, à Bâle, plus de place qu'au peintre d'Erasme et de Jacob Meyer. Bœcklin eut une âme de poète, mais sa peinture criarde et d'un symbolisme déjà démodé survivra moins encore que celle de Gustave Moreau.

Ces réserves faites, hâtons nous de dire tout le plaisir que nous avons goûté à attarder nos regards aux illustrations si finement choisies de cet album charmant.

N. R.

* * *

Expositions. — Une exposition d'œuvres du peintre espagnol Sorolla y Bastida a lieu à New-York, au musée Hispano-Américain, 156, Broadway, West. Au mois de juillet aura lieu à Paris une exposition d'art américain.

Du 4 juin au 15 septembre s'ouvrira à Stockholm, dans le palais royal, une exposition d'art appliqué suédois.

A la galerie Devambez, on remarque les œuvres séduisantes d'un groupe d'artistes : MM. Boutet de Monvel, P. et J. Brissaud, Maurice Taquoy, Philippe Besnard. Ce dernier expose des sculptures pleines d'expression.

* * *

Découverte d'un mithréum à Rome. — Le professeur Gauckler vient de découvrir sur le Janicule, près de l'ancienne source Furrina, un mithréum au centre duquel était un autel en briques tourné vers Orient ; à l'intérieur de cet autel, on a trouvé une statuette du Kronos mithryaque en forme de monstre humain, le corps entouré d'un serpent, qui fait allusion au cours sinueux du soleil ; dans chaque spirale était déposé un œuf.

Au 1er siècle de notre ère, se répandit rapidement en Italie le culte mithryaque ; même, sous le règne d'Aurélien, les mystères mithryaques faillirent devenir la religion officielle.

* * *

La Ville de Meroé. — Le professeur Sayce ayant confirmé, par la découverte de nouvelles inscriptions, la supposition de Caillard (1821), que la ville de Meroé se trouvait près de Shendi, à mi-chemin de Khartoum et d'Atbara, des fouilles y furent entreprises. Elles amenèrent au jour des restes de murs de défense, du temple d'Amon, une avenue de sphinx et plusieurs objets dont quelques-uns remontent jusqu'au VIIe siècle avant Jésus-Christ.

Résurrection au théâtre d'une époque préhistorique. — La Comédie-Française est sur le point de représenter *la Furie* de Jules Bois. On se rappelle le succès remporté au théâtre antique d'Orange par l'*Hippolyte couronné* du même auteur. M. Jules Bois a visité récemment Candie ; il en a visité le magnifique musée, il a assisté aux fouilles de Cnosse, de Phoestos et d'Hagia-Triada, qui ont révélé une civilisation qui était à son apogée quinze cents ans avant Jésus-Christ et qui était jusqu'ici à peu près inconnue.

On sait que le costume était, à cette époque, parmi les populations égéennes, tout à fait différent de celui des autres peuples dont nous connaissons les us et coutumes, et que, devant les découvertes d'Evans et de Mosso, on a souvent songé aux modes parisiennes du XVIIIe siècle. C'est l'évocation de cette époque géniale qui forme le cadre de la pièce de M. Jules Bois. La Comédie-Française a essayé de rendre avec une scrupuleuse exactitude les coutumes de cette lointaine époque. Au lieu du peplum grec, les interprètes de *la Furie* adopteront les robes cousues, froncées, plissées et surchargées de garnitures et de volants.

* * *

Faux scarabées égyptiens. — C'est une des mystifications les plus audacieuses de notre siècle. On apporta un beau jour au musée du Cinquantenaire, à Bruxelles, un scarabée énorme, sur lequel le conservateur du Département des Antiquités égyptiennes lut avec étonnement la relation d'un des voyages les plus extraordinaires qui aient été jamais accomplis dans l'Antiquité. Mais ce texte, qui fut payé 10.000 francs, avait été gravé à Montmartre, et l'auteur de cette fantastique mystification a été condamné par les tribunaux à deux ans de prison.

Ce jugement est d'autant plus important que, jusqu'ici, les faussaires d'objets d'art n'avaient eu que des condamnations insignifiantes.

* * *

La cathédrale de Tolède en danger. — De temps à autre, les journaux attirent l'attention sur les conditions vraiment alarmantes de ce monument incomparable. Il paraît que l'on se décide enfin à faire les consolidations les plus urgentes.

* * *

La nouvelle pinacothèque du Vatican. — Au mois de mars sera ouverte au public la nouvelle galerie de tableaux des palais du Vatican, du côté du Cortile del Belvedere. Voici la distribution des peintures :

Salle I. — Œuvres byzantines, conservées antérieurement dans le musée chrétien et dans la bibliothèque.

Salle II. — École toscane; fresques de Melozzo da Forli ; œuvres de Marco Palmezzano et de François Cossa.

Salle III. — Œuvres de l'école ombrienne.

Salle IV. — Pérugin : *la Vierge avec quatre saints ;* Raphaël : *la Transfiguration; la Madone de Foligno; le Couronnement de la Vierge;* peintures de Jules Romain, sur dessins de Raphaël.

Salle V. — École vénitienne.

Salle VI. — Œuvres du Dominiquin et de Caravage.

Salle VII. — Écoles étrangères.

* * *

La Société des Amis de Reims. — Il vient de se constituer à Reims une Société d'artistes et de collectionneurs qui se proposent de sauvegarder les anciens monuments et les anciens aspects de la ville. Ont été nommés président, M. Hugues Kraft; vice-présidents, MM. Louis Robillard et le vicomte André de Brimont.

* * *

La protection des paysages. — La Société pour la protection des paysages vient d'émettre un vœu qui recevra l'approbation générale : *que les grands parcs des établissements religieux auxquels s'applique la loi de Séparation restent à l'état d'espaces libres.*

* * *

La Société de l'Art décoratif français. — Le but de cette nouvelle Société est la solidarité des artistes décorateurs et la défense des intérêts généraux de l'art

décoratif. Il est évident, qu'après avoir systématiquement détruit les corporations, on est en train de reconstituer, aussi systématiquement, toutes ces corporations.

Le bureau est ainsi constitué : président, M. Lalique; vice-présidents, MM. Théodore Rivière, Buffe et Laporte-Blairsy; secrétaire-général, M. Saint-André.

* * *

Un tableau de Léonard. — M. Diego Sant' Ambrogio annonce dans *Arte e Storia* la découverte d'un tableau qu'il attribue à Léonard. Ce tableau vient de la famille Stettala et serait la toile indiquée dans un catalogue, rédigé en 1664 par Paolo Maria Terzago, par les paroles suivantes : *Mulier creditur meretrix, opus eximi illius pictoris Leonardi de Vincio.* C'est une femme nue jusqu'à la ceinture, appuyée à une fenêtre, ramenant les mains avec le geste de la Joconde; mais elle a subi des retouches qui dénaturent le style léonardesque, et quelques experts, comme MM. Luca Beltrami et Louis Cavenaghi, le restaurateur de la *Cène*, font des réserves sur l'attribution au maître.

* * *

Les maquettes pour l'autel de la patrie du monument à Victor-Emmanuel. — La maquette du jeune sculpteur carrarais Arturo Dazzi, pour le célèbre monument à Victor-Emmanuel, est une œuvre originale et puissante. Dazzi est l'auteur de plusieurs groupes d'une exécution hardie, qui atteint parfois à la grandeur : *les Héros de la mer*, *Costruttori*, etc.

* * *

Réfections scientifiques d'œuvres d'art. — *Restauri al Castello di Gioia del Colle, Restauri al Palazzo Davanzati, Restauri al Ghirlandaio di Santa Maria.* Que de retouches, en Italie, hélas ! et combien peut-être de modernisations annonce cette phrase bizarre que nous lisons dans la *Rassegna d'Arte* : « consolidation et réfection dans le sens scientifique et archéologique ». Il y eut, au siècle passé, des antiquaires parisiens qui allèrent aussi loin qu'il fut possible dans cette déplorable voie ; aujourd'hui, on croirait que ce sont les antiquaires qui donnent le bon exemple, et les savants qui préconisent le truquage.

* * *

Les ventes. — Il n'y a pas eu de ventes importantes pendant le mois de janvier. Dans les premiers jours de février Me Lair-Dubreuil, assisté de MM. Paulme et Lasquin, a vendu une pendule époque Louis XVI en bronze, supportée par trois femmes debout, pour la fort jolie somme de 34.500 francs. Une pendule de même module en bronze doré fut vendue pourtant en 1902 pour 51.000; elle est dans la collection de Mme Édouard André.

La vente après décès de l'antiquaire Bach a produit un total de 100.830 francs. A signaler une statuette en pierre, du xve siècle, représentant la Vierge, 4.500 fr.

A Londres, on a vendu, chez Sotheby, Hodge et Wilkinson, la célèbre collection de médailles grecques, de la Grande-Grèce et de la Sicile, formée à New-York par M. Frank Sherman Benson. Les principales pièces ont été chaudement disputées par les musées et les collectionneurs.

Une monnaie archaïque de Terina a été vendue 200 £ (Sambon); une autre de la belle époque, une incomparable gemme, 280 £ (Sambon); un tétradrachme d'Agrigente avec deux aigles déchirant un lièvre, 229 £ (Sambon); un autre tétradrachme d'Agrigente, 328 £ (Rollin); une monnaie de Catane, 430 £ (Spink); une autre Catane, 640 £ (Spink, en compétition avec M. Sambon); une monnaie de Segeste, 210 £ (Rollin); un tétradrachme de Syracuse, signé par Kimon, 255 £ (Sambon).

Les journaux de Londres faisaient remarquer que la monnaie de Catane pesant 17 grammes, mettait la valeur de l'argent à 1.000 £ l'once. Puissance merveilleuse du génie d'un artiste !

* * *

Fouilles américaines en Égypte. — Le gouvernement américain a passé une convention avec le gouvernement égyptien pour des fouilles en Égypte : il a le droit de retirer la moitié du butin des fouilles. C'est le célèbre financier américain, M. J.

Pierpont Morgan, qui est l'inspirateur de ce vaste projet, et il vient de se rendre personnellement en Égypte pour inspecter les travaux.

* * *

Accroissements des Musées. — Le Louvre expose quelques tableaux très importants de l'école française, provenant des legs Audeoud et Marmontel; entre autres, un admirable portrait de Glück, par Greuze. Ce même musée a acquis un tableau de Corot, qui est un des chefs-d'œuvre du maître : *le Beffroi de Douai*. Ce tableau fut peint en avril-mai 1871 : le maître lui-même en était fier; il écrivait à Ch. Desavary, le 8 mai 1871 : « Je mets la dernière main au *Beffroi de Douai*, œuvre splendide... ».

Les collections d'art moderne du Petit-Palais viennent de s'accroître d'un don précieux. Mlle Courbet a donné à ce musée six œuvres de son frère : *le Portrait de Courbet au chien; le Portrait de Mme Zélie Courbet; le Portrait de Mlle Juliette Courbet; le Portrait du père de Courbet; les Amants dans la campagne, les Trois baigneuses*.

Le Metropolitan Museum de New-York a acquis un ravissant petit tableau attribué à *Henri Bles*, qu'il ne faut pas confondre avec Henri Met de Bles. C'est une œuvre exquise et d'une naïveté charmante; elle représente l'entrée dans les ordres d'un jeune seigneur. Grâce à la générosité de M. J. Pierpont Morgan, ce musée est entré en possession d'une œuvre d'art chinoise de tout premier ordre. C'est un paravent de la période de Kang-hsi (1662-1722), par Fong-Long. Elle provient de la collection du baron Speck von Sternburg, vendue récemment à New-York.

* * *

La réorganisation du South-Kensington, à Londres. — M. Cecil Smith, ancien directeur de l'École anglaise d'Athènes et conservateur du Département des Antiques au British Museum, a été nommé directeur du Musée d'art du South-Kensington. Voici plusieurs mois déjà, il a entrepris une complète réorganisation de ce musée, qui contient des trésors inestimables, mais qui, depuis une longue période, avait été complètement abandonné. Il ne participait au mouvement des arts que par les expositions temporaires de collections privées.

* * *

Les décors de théâtre aux expositions de la Société Nationale des Beaux-Arts. — Le succès de l'exposition du théâtre au Musée des Arts décoratifs porte ses fruits. La Société Nationale des Beaux-Arts vient de décider qu'elle adjoindrait à son Salon de cette année une section spéciale où seront exposés des décors et accessoires de théâtre.

* * *

Élection à l'Académie des Inscriptions. — M. Théodore Reinach a été élu par 23 voix contre 21 données à M. Paul Fournier (MM. Adrien Blanchet et de Mély ayant retiré leurs candidatures) au fauteuil vacant à l'Académie, par la mort de M. le Dr Hamy.

M. Théodore Reinach s'est fait connaître par d'importants ouvrages d'archéologie et de numismatique. Il a fondé et dirigé pendant dix-neuf ans (1887-1906) la *Revue des études grecques*, et est actuellement le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

* * *

Tarifs douaniers. — On agite en Amérique la question des droits d'entrée sur les objets d'art. Beaucoup d'artistes sont contraires au principe d'un droit d'entrée, qui se base sur une idée de *protection* de l'art américain. Cette idée fait grand tort à l'art du pays, en faisant croire qu'il est encore tellement peu avancé qu'il a besoin de protection.

L'Amateur.

Le Gérant : Émile Bonnet.

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

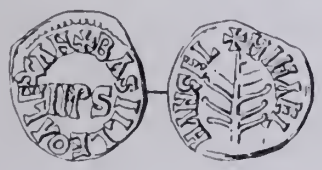
Guaïmar Ier (880-901).

Les premières années du gouvernement de Guaïmar furent troublées par les menaces des États voisins et par les incursions des Musulmans qui, attirés par les ducs de Naples, s'étaient installés à Agropolis, tout près de Salerne. Le prince salernitain ne put échapper à ces dangers qu'en reconnaissant l'autorité des basileis. Les Grecs, du reste, guerroyant contre les Musulmans, avaient occupé, pour leur compte, Tarente, Matera, Cosenza et plusieurs autres villes de la Calabre lombarde et de l'Apulie, et ne cherchaient pas à dissimuler les efforts qu'ils faisaient pour étendre sur toute l'Italie lombarde la suzeraineté byzantine.

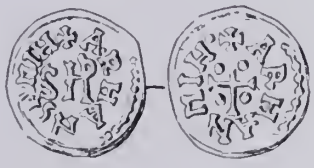
Il existe un curieux denier d'argent semblable en tout aux monnaies de Bénévent et de Salerne, qui porte d'un côté l'inscription ✠ BASIL LEO ALEXAN — IMPS et, de l'autre, le nom de l'archange Michel, protecteur de la nation lombarde. Une autre monnaie, ayant avec celle-ci une grande analogie de style, a des deux côtés le nom de l'archange Michel, et sur l'une des faces, SIMP.

Voici la description de ces deux monnaies :

109 — *Denier*. ✠ BASIL LEO ALEXAN. Au centre, IMPS. Au pourtour, grènetis. ℟. ✠ MIHAEL ARHANϹEL. Branche. Grènetis.
AR. Anc. coll. J. Sambon, puis coll. de S. M. le roi d'Italie. 500 fr.



109



110

110 — *Denier*. ✠ ARHANϹEL MIH. Au centre, S IMP (les trois dernières lettres en monogr.). Grènetis. ℟. ✠ ARHAN MIH. Croix cantonnée de globules. Grènetis. AR. D'après un dessin. 300 fr.

J'ai déjà publié ces deux monnaies dans une étude sur les monnaies du duché de Naples (*Archivio Storico Napolitano*, année XIV, fasc. III), et j'ai suggéré qu'elles pouvaient avoir été frappées en 881 par Gaideris, à Oria, lorsque, chassé de Bénévent, il vint dans cette ville en qualité de gouverneur impérial. Mais il ne serait pas impossible que ces monnaies aient été frappées à Salerne entre 879 et 886, ou mieux entre 885 et 886, quand Guaïmar devint le plus fidèle vassal de l'empire byzantin. On sait que pour resserrer ces liens, Guaïmar se rendit à Constantinople vers la fin de 886, ou au commencement de 887, et qu'il obtint des empereurs Léon et Alexandre le titre de patrice[1].

N'avons-nous pas, en effet, des monnaies d'argent frappées à Naples sous

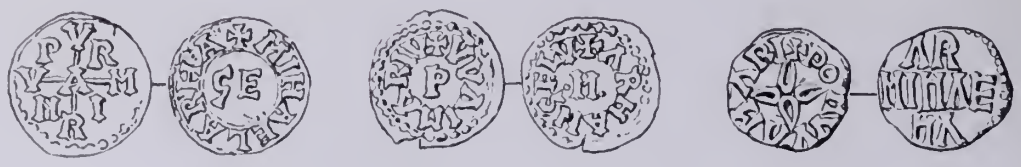
1. Erch., 54, 67-76, 213 ; *Chron. Sal.*, c. 142, 542. La première charte ou apparaisse le titre de patrice est de l'an 890 (Cod. Cav. I, n° III).

le gouvernement d'Athanase II, par Basile Ier, sans aucune mention du nom du duc et des *follis* portant les inscriptions MICHAEL IMPERATOR — BASILIVS REX frappés probablement dans quelque ville du sud de l'Italie ou à Constantinople même, avec l'intention de protester contre la prétention des Carolingiens de s'appeler empereurs des Romains, et non empereurs des Francs? Les deux monnaies de Salerne complètent la série de ces médailles attestant les efforts de Basile Ier et de Léon VI pour la reconstitution de l'empire d'Occident.

Lorsqu'en 892 le stratège byzantin Georges vint remplacer Symbatikios, qui l'année précédente s'était emparé de Bénévent, il essaya de réduire Salerne sous la directe dépendance du basileus; mais les Salernitains étaient sur leurs gardes et ils surent habilement déjouer les plans astucieux du général grec. Guaïmar ne tarda pas à se venger; en 895, les Bénéventains, fatigués du joug cruel des Grecs, eurent recours à lui et au margrave Guy de Spolète pour chasser les oppresseurs. Guaïmar, tout en feignant de rester neutre, seconda activement l'entreprise, et, le 7 août 895, Guy de Spolète s'empara de la ville et en chassa le turmarque Théodore. Il paraît que, vers 897, Guy s'était entendu avec son beau-frère Guaïmar pour lui céder la principauté de Bénévent: mais les vieilles rancunes entre les deux villes se réveillèrent aussitôt et, dès que Guaïmar se fût rendu avec son armée à Avellino, près de Salerne, des conjurés bénéventains s'emparèrent de sa personne et lui firent crever les yeux. Guaïmar, délivré par Guy de Spolète, retourna à Salerne, où il continua à gouverner avec son fils Guaïmar II, qu'il avait nommé régent en 895, jusque vers février ou mars de l'an 901, quand, pour le soustraire à la fureur populaire que ses cruautés avaient déchaînée, son fils fut obligé de le faire enfermer dans l'ancien cloître de Saint-Maxime.

Guaïmar Ier a fait frapper les deniers suivants : sur l'un d'eux est gravé son monogramme, en tout semblable à celui qui se voit sur un cachet en cire apposé à un document salernitain des archives de la Cava.

111 — *Denier*. VVAIMARI PRIN en monogramme cruciforme. Grènetis. ℟. MIHAEL ARHA. Au centre, la continuation de la légende : ϛE. Grènetis.
AR. Coll. Reichel, à Saint-Pétersbourg. 300 fr.



111 112 113

112 — *Denier*. ✠ VVAMIARV. Au centre, P[*rinceps*]. Grènetis. ℟. ✠ ARHANϛELV. Au centre, M[*ichael*]. Grènetis.
AR. Coll. Brambilla, à Pavie et coll. Papadoli, à Venise. 300 fr.

113 — *Denier*. ✠ DOM · VVAMARI. Au centre, une fleur à quatre pétales. Grènetis. ℟. AR — MIHAE — HA (ARHA*ngelus* MIHAE*l*) écrit dans le champ, en trois lignes. AR. Anc. coll. J. Sambon. 300 fr.

Déjà, sur des monnaies de Guaïfer, nous avons noté cette bizarre coutume d'intervertir des parties de la légende de façon à rendre difficile la lecture.

Des documents salernitains des années 882-884 mentionnent les *solidi de dinari nobi figurati de moneta salernitana hana duodecim dinari per unusquisque solidos* (Cod. Cav. LXXXVI, LXXXVIII, XC, XCV, XCIX). Le rédacteur du contrat réclamait des deniers de frappe récente (*novi*), parce que à cette époque avaient cours des deniers salernitains et bénéventains de mauvais aloi ou de poids affaibli ; en effet, les trouvailles ont donné des deniers de Sikenolf fortement usés par une longue circulation, le monnayage ayant été très restreint à Salerne après la mort de ce prince.

Guaïmar II (901-946).

On ne connaît pas de monnaies de ce prince. Dans les premières années de son règne, nous trouvons, dans les contrats salernitains conservés à la Cava, mention de deniers : Cod. Cav. CXVIII, année 903 : *solidi de moneta salernitana ;* CXX, année 905 : *solidos de dinarios;* mais dès 908 et 910, nous trouvons de nouveau la monnaie d'or étrangère dans la principauté. Elle se présente sous deux formes différentes : les *robâ'î* d'or des Arabes de Sicile et le sou d'or byzantin. Voici les textes qui mentionnent ces monnaies : Codex Cavensis. Doc. CXXIV, année 908 : *auri tari numerum quindecim* ; Doc. CXXVI, année 910 : *aurei solidi constantini boni schifati*[1] ; Doc. CXXVII, année 911 : *aurei solidi constantini boni scifati et uno tario bono;* Doc. CXXVIII : *auri tari;* Doc. CXXXIII, année 917 : *solidos constantinos;* Doc. CXXXIV, même année : *tari aurei voni:* Doc. CXXXVII, année 919 : *aurei constantinos solidos;* Doc. CXXXVIII, année 920 : *auri tari;* Doc. CLIII, année 933 : *solidi constantini;* Doc. CLXII, année 936 : *auri tari ;* Doc. CLXIII, année 937 : *solidi constantini ;* Doc. CLXX, année 942 : *auri tari ;* Doc. CLXXII, année 946 : *tari aurei voni.*

La présence de cette monnaie d'or explique la disparition définitive des deniers d'argent. L'apparition de la monnaie byzantine à Salerne coïncide avec un regain d'activité du commerce salernitain. Il est certain que les rapports de protecteur à protégé qui unissaient le basileus et le prince de Salerne assuraient à celui-ci des avantages commerciaux importants ; des circonstances très favorables permirent même à Salerne de retirer de ce rapprochement avec Byzance des bénéfices considérables. Les Grecs, avec la chute de Syracuse (878) et de Taormina (902), avaient complètement perdu la Sicile : Salerne, avec Amalfi,

1. On a proposé d'interpréter le mot *schifatus* dans le sens de concave. Les sous d'or concaves apparaissent à Constantinople vers 991, sous le règne de Basile II et Constantin VIII. On a signalé, il est vrai, une pièce de l'empereur Héraclius qui a une forme légèrement concave (Wroth, I, pl. X, n° 6) ; mais c'est un exemple isolé, avec lequel on ne saurait expliquer la fréquente mention de *solidi skiphati* dans les chartes salernitaines de la première moitié du xe siècle. Dans un doc. de l'an 1059 (*Prologo. Doc. di Trani*, XVI), on lit : *aureos solidos bonos pesantes ad ipsa decaennea numero quadraginta septem, decem et octo ex illis skifati et sedecim ex eis stellati et ipsos requos tredecim romanati.* Cf. un sou d'or concave de Constantin IX avec deux grandes étoiles (Wroth, LVIII, 10). Nous trouvons dans les documents du xe siècle les formes : *sclifati, scefati, schifati, skifati ;* dans un doc. de l'an 1054 (*Syll. Gr. M.*, 51) nous lisons : νομίσμα εν σκυφάτον καλὸν στάμενον καὶ χρεστὸν.

devint alors un des principaux entrepôts de commerce entre la Sicile, l'Italie du sud et l'Orient. L'affluence sur les marchés de Salerne de la monnaie arabe (*auri tari*) conjointement à la monnaie byzantine (*aurei solidi constantini boni schifati*) en est la meilleure preuve.

Gisulf Ier (946-977).

Gisulf avait seize ans lorsque mourut son père, vers le mois de juin de l'année 946. La jeunesse du nouveau prince ralluma les convoitises de parents ambitieux : le prince Atenolf III, qui avait été chassé de Bénévent par son frère Landolf II, essaya de lui ravir la principauté, et, d'un autre côté, Landolf II, s'étant assuré le concours du duc de Naples, s'avança contre Salerne, qu'il voulait réunir à Bénévent. Mais le jeune prince, avec l'aide de Mastalo, duc d'Amalfi, l'obligea à rebrousser chemin. Landolf II changea alors de tactique et, devenu l'allié de Gisulf, il attaqua le duc de Naples. Nous trouvons les deux princes unis dans une entreprise qui eut pour résultat l'occupation et la destruction de Nola; ils combattent encore côte à côte contre Atenolf *gastaldus* d'Aquino, qui avait eu maille à partir avec le célèbre Aligern, abbé du Mont-Cassin. Lorsque, en 961, après la mort de Landolf II, le pape Jean XII veut enlever la ville de Capoue à Pandolf et à Landolf III, le prince de Salerne accourt pour soutenir les fils de son ancien allié.

Salerne était arrivée vers cette époque à un très haut degré de prospérité ; les *follis* que Gisulf Ier fait frapper sont les plus belles monnaies de l'époque et portent l'orgueilleuse légende : OPVLENTA SALERNO. Nous avons vu que cette prospérité s'était développée dès le règne de Guaïmar II et qu'il fallait en rechercher la cause dans une réunion de circonstances qui faisaient qu'au moment même où Salerne se rattachait à Byzance par des liens plus étroits que les autres villes lombardes, les Grecs étaient définitivement chassés de Sicile. Salerne mettait à profit ses nouvelles relations avec Byzance pour battre en brèche l'expansion commerciale de Naples, et, faisant coïncider ses intérêts avec ceux d'Amalfi, qui était le principal intermédiaire avec l'Afrique et l'Espagne musulmane, elle prenait en quelque sorte la haute direction du courant commercial le plus intense de l'époque.

Gisulf fut un prince prudent et avisé : il voulut rendre indépendante la principauté de Salerne, et, après avoir abandonné les signes de vasselage envers la cour de Byzance, il chercha, au mieux de ses intérêts, à suivre une politique purement défensive au temps des luttes d'Othon Ier et des basileis, tandis que Paldolf Tête de Fer devenait le plus fidèle vassal de l'empereur germanique.

Gisulf avait eu la faiblesse, sur la demande de sa mère, de constituer des apanages importants dans la principauté au profit d'un cousin des princes de Capoue, nommé Landolf, chassé, plusieurs années auparavant, de Capoue. Landolf forma bientôt un parti hostile à Gisulf : celui-ci est surpris de nuit dans son palais (été 973) et conduit prisonnier à Amalfi, pendant que Landolf, comte de Conza, se fait proclamer prince de Salerne. Mais les conjurés n'arrivent pas à s'entendre, car la suprême autorité avait été promise à Indolf, comte de Sarno, fils de Landolf.

OBJETS D'ART

ET DE HAUTE CURIOSITÉ

du Moyen-Age et de la Renaissance

ÉMAUX — IVOIRES — BIJOUX

ORFÈVRERIE — CUIVRES — DINANDERIE — BRONZES

MARBRES, PIERRES, BOIS SCULPTÉS, ARMES

TABLEAUX — ÉTOFFES

Provenant de l'ancienne Collection de M. V. G...

HOTEL DROUOT, SALLE N° 7

Les 23, 24, 25 et 26 Mars 1909, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR : **Me F. LAIR-DUBREUIL,** 6, rue Favart.

EXPERTS :

Pour les Objets d'Art :
M. HENRI LÉMAN
37, rue Laffitte, 37

Pour les Tableaux :
M. JULES FÉRAL
7, rue Saint-Georges, 7

Chez lesquels se distribue le Catalogue.

EXPOSITION PUBLIQUE

Le Lundi 22 Mars 1909, de 2 heures à 6 heures.

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES MONNAIES ANTIQUES

DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ETRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix : 28 francs

Adresser les commissions au siège de la Revue LE MUSEE, 34, rue de Provence, Paris (9e).

MM. MANNHEIM
EXPERTS
7, Rue Saint-Georges, 7

OBJETS D'ART
et de haute Curiosité

HARO & Cie
PEINTRE-EXPERT
Direction de Ventes Publiques

RESTAURATION DE TABLEAUX
Tableaux Anciens & Modernes de 1er ordre
14, Rue Visconti et Rue Bonaparte, 20

JACQUES SELIGMANN
23, Place Vendôme, PARIS

OBJETS D'ART, CURIOSITÉS
Ameublements Anciens

Librairie Artistique et Littéraire
Fondée en 1878
CHARLES FOULARD
7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques. — Téléphone : 828-04.

L. ANDRÉ
15, Rue Dufrénoy, PARIS

RESTAURATION
D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITE

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES
D.-A. LONGUET
Reproduction de
Dessins, Gravures, Tableaux, Objets d'Art
PHOTOCOLLOGRAPHIE, AUTOTYPIE, HELIOGRAVURE
250, Faubourg Saint-Martin, PARIS
TÉLÉPHONE 403-54

B. C. WILLIAMS
93, Corso Vittorio Emanuele, 93
PALERME

NUMISMATIQUE & BIJOUTERIE ANCIENNE
DE LA SICILE

JEAN-P. LAMBROS
Rue Parthénagogion, 14A — ATHÈNES
Maison fondée en 1840

Antiquités — Médailles

A. GIANFROTTA
ARTISTE PEINTRE MÉDAILLÉ
Fournisseur de S. M. le Roi d'Italie

PORTRAITS EN MINIATURE
Spécialiste pour les Portraits d'Enfants
S'adresser à la Direction du Journal LE MUSÉE
34, RUE DE PROVENCE, 34

ÉTIENNE BOURGEY
EXPERT EN MÉDAILLES
7, Rue Drouot — Paris

MONNAIES & MÉDAILLES
ANTIQUITÉS
Adresse télégraphique : *Étienbourg Paris.*

ED. BOUET
17 et 19, RUE VIGNON — PARIS

Réparations d'Antiques
MARBRES, BRONZES, TERRES CUITES

Dr J. HIRSCH
17, Arcistrasse, MUNICH

NUMISMATIQUE
Adresse télégraphique : Stater-München.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC
Bureau central : *18, Rue Saint-Augustin.*
Bureau de Passy : *18, Avenue Victor-Hugo.*

Agréé par le Tribunal
BEDEL & Cie
MAGASINS
194, rue Championnet.
308, rue Lecourbe.
14, rue de la Voûte.
2 et 4, rue Véronèse.
16, rue Barbès (Levallois).

Dr EUGEN MERZBACHER NACHF
10, Karlstrasse, 10
MUNICH

Monnaies & Médailles

S. DE ANGELIS & FILS
Galleria Principe di Napoli
NAPLES

Copies des Musées

C. KNIGHT
52, Piazza dei Martiri, 52
NAPLES

Joaillerie Artistique

Imprimerie-Papeterie
BERTIN, ROCHÉ & SIAUVE
R. FRANCK Succr
30, Rue Drouot, PARIS
Téléphone : 155-51

C. & E. CANESSA
19, Rue Lafayette, 19
PARIS

Expertises de Collections

P. JANNIELLO
2, Via San Nicolo Tolentino, 2
ROME

ANTIQUITÉS

P. & P. SANTAMARIA
84, Via Condotti, 84
ROME

NUMISMATIQUE
INTAILLES ET CAMÉES ANCIENS

IMPRIMERIE GEORGES PETIT
12, Rue Godot-de-Mauroi, 12
PARIS

TAILLE-DOUCE — TYPOGRAPHIE
HÉLIOGRAVURE
ATELIER DE PHOTOGRAPHIE

Collection de Photographies W. A. Mansell & Cie

ANTIQUITÉS

Égyptiennes, Assyriennes, Grecques et Romaines

Les Marbres du Parthénon

Terres cuites, Vases, Bronzes, etc., du British Museum

CATALOGUES ILLUSTRES, franco 0 fr. 75.

TABLEAUX

des grands Maîtres anciens et modernes
des Galeries publiques et Particulières de la Grande-Bretagne

CATALOGUE ILLUSTRÉ, franco 1 fr. 50.

405, Oxford Street, Londres

Publications du MUSÉE.

LES

VERRES ANTIQUES

UN VOLUME BROCHÉ GRAND IN-8°

de 52 Pages, avec 102 Gravures dans le texte

et 3 Planches hors texte, dont 2 en couleurs.

Prix : 5 Francs.

PARIS

BUREAUX DU "MUSÉE"

13, Rue Saint-Lazare, 13

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

PARIS A LONDRES

(Viâ Rouen, Dieppe et Newhaven, par la Gare Saint-Lazare).

SERVICES RAPIDES TOUS LES JOURS ET TOUTE L'ANNÉE

(DIMANCHES ET FÊTES COMPRIS)

Départs de Paris Saint-Lazare :

à **10 heures 20 matin** (1re et 2e classes seulement) et à **9 heures 20 soir** (1re, 2e et 3e classes).

Départs de Londres :

Victoria (Compagnie de Brighton), à **10 heures matin** (1re et 2e classes seulement).

London-Bridge et **Victoria**, à **8 h. 45 soir** (1re, 2e et 3e classes).

Trajet de jour en 8 h. 40.

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours :
1re cl., 48 fr. 25 ; 2e cl. 35 fr. ; 3e cl., 23 fr. 25.

Billets d'aller et retour valables pendant un mois :
1re cl., 82 fr. 75 ; 2e cl. 58 fr. 75 ; 3e cl., 41 fr. 50.

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours, ainsi qu'à Brighton.

Billets d'aller et retour valables 14 jours, délivrés à l'occasion des Fêtes de Pâques, de la Pentecôte, de l'Assomption et de Noël, de Paris Saint-Lazare à Londres et vice-versa :

1re classe, 49 fr. 05 ; 2e classe, 37 fr. 80 ; 3e classe, 32 fr. 50.

Tapisseries de collection et Tapisseries d'ameublement

Il y a, dans les tentures anciennes aux couleurs fanées et aux naïfs dessins, une poésie infinie ; mais, tout comme la Cendrillon de la fable, ces vieilleries exquises ont leurs sœurs à l'âme hideuse.

Paris est plein de ces affreuses tapisseries : il n'y a pas de vente un peu importante à l'Hôtel Drouot qui n'en soit ornée ; les trafiquants de « saisies-warrants » en font parade : les antiquaires les étalent dans une enfilade de salles, les accrochent aux plafonds, les laissent traîner sur le trottoir ; les brocanteurs en exposent fièrement quelque lambeau entre un chaudron et un trombone : il n'y a pas d'hôtel, de modeste logement ou de bicoque, qui n'ait la sienne ; dès que M. Tantiquorum, épicier retraité, cherche à étonner son monde, la première chose à laquelle il pense est une vieille tapisserie qu'il laissera flotter devant la porte du salon « Louis XV » et qu'il écartera d'un geste plein de noblesse, tout en faisant jouer, sur les fonds verts de l'étoffe, les feux étincelants d'un gros diamant du Cap.

D'où viennent toutes ces tapisseries ? *Chi lo sa ?*

Des milliers d'ouvrières passent leur vie à ravauder ces loques du passé, et quelques-unes sont réputées très habiles à refaire, dans le style moyenâgeux, ce que les dents aiguës des rats ont rongé. Les antiquaires appellent ces rafistolages : *tapisseries d'ameublement.*

« Voyez-vous, me disait un grand marchand étranger, avec la tapisserie d'ameublement, l'on peut contenter toutes les bourses. Et quel *grand air* donne aussitôt ce genre de décoration ! Voulez-vous une grande pièce historique à vingt-cinq personnages ? — Éléazar, apporte ici les *défroques* Louis XII ! » — Et, remuant avec le pied un gros tas de lambeaux infects : « Je prends un personnage par ci, un autre par là : quelques habiles retouches, une légère coloration, et je puis vous mettre au point une tapisserie de douze mètres ».

Et, tout en l'écoutant d'une oreille distraite, je pensais à quelques intérieurs simples et riants, où, dans des vitrines légères, des amateurs modestes ont réuni des objets anciens qui font leur joie, et des bibelots modernes qui apportent le sourire de la vie.

LE MUSÉE.

L'ENFANT. — BAS-RELIEF ROMAIN AU LOUVRE.

L'ART DÉCORATIF ROMAIN

TÊTE DE MÉDUSE.
BRONZE D'APPLIQUE DES BARQUES DU LAC DE NÉMI.
(Musée national de Rome.)

« C'est bien des Grecs que nous avons tiré toutes nos sciences », disait déjà Quintilien, et il entendait par ce mot aussi bien les arts qui composent le charme de la vie, que les sciences qui ont établi le fondement de la civilisation. La toute puissance de Rome sembla favoriser l'expansion de l'hellénisme beaucoup plus que la floraison du génie latin. Les empereurs mirent une sorte de coquetterie à se dire philhellènes. Hadrien, en ranimant l'art romain, crut simplement encourager des artistes grecs et faire adorer plus vivement que jamais l'art et l'idéal grecs par Rome et par l'Italie, tandis que Marc Aurèle ne rêva sur le trône impérial que de proposer au monde le culte de la sagesse grecque, dont il écrivit en grec l'évangile le plus pur et le plus réfléchi.

Il est si bien prouvé et si bien admis que la Grèce conquit son farouche vainqueur, qu'on affecte volontiers aujourd'hui de mépriser la littérature latine et l'art romain pour mieux exalter le génie hellénique. Tous les amateurs qui se disent raffinés se piquent d'avoir prié sur l'Acropole et ne laissent pas de dédaigner le Capitole ou le Forum. Je ne prétends pas qu'il en apprennent le grec avec plus de persévérance, mais ils en profitent pour ne plus savoir le latin. Quant à l'art romain, non seulement on n'y veut voir qu'un pâle reflet de l'art grec, mais on

va généralement jusqu'à en nier l'existence : c'est là une découverte des érudits que les moins savants des amis de l'art antique ont accueillie et adoptée. Ils demandent pardon à Athéna et à Aphrodite d'avoir souffert qu'on les ait longtemps nommées Minerve et Vénus. Ils regrettent que

FAÇADE D'UN ASCLÉPION, FRESQUE DE BOSCOREALE.
(Metropolitan Museum de New-York.)

Glück ait osé changer Alkestis en Alceste, et ils ne font plus à Odysseus l'injure de l'appeler Ulysse, ni à Niké l'offense de l'appeler la Victoire.

Je suis loin de vouloir nier l'évidence, et plus loin encore de vouloir refroidir la dévotion avec quoi il faut aimer la perfection du Parthénon et la grâce de l'hellénisme. Mais ne convient-il pas quelquefois, lorsque l'occasion s'en présente d'elle-même, de rappeler que l'art romain existe ? Il existe comme rameau luxuriant de l'art grec, mais

il existe aussi par une certaine saveur et un certain génie étrangers à l'hellénisme ; il a developpé, au sein même de l'art grec épanoui en Italie à l'époque impériale, certains germes de grandeur et de richesse qui lui sont propres ; et même, comme de tout l'art antique, c'est certainement l'art impérial qui eut la plus directe influence sur l'esthétique de la Renaissance, cet idéal plus spécialement romain qui s'incorpora sous les empereurs à l'art importé de Grèce, s'est transmis tout entier à notre art classique, en sorte que nous le portons en nous et que notre humanisme plastique et littéraire est, en dépit même de nos goûts raisonnés, plus latin qu'hellène.

Sans doute, il n'est pas niable que l'art romain soit extrêmement composite : les éléments étrangers qui y entrent sont plus nombreux que les qualités originales qui le caractérisent. Mais ces éléments étrangers ne viennent pas tous de Grèce. Ce que put avoir d'original l'art étrusque s'assimila à l'art de Rome, notamment aux bronzes romains : la *Louve* du Capitole, d'un style d'une si belle âpreté malgré sa sécheresse, n'est pas sans affinité avec la *Chimère* du Musée archéologique de Florence, et de telles œuvres ont aussi une curieuse parenté avec certains bronzes toscans du XIVe et du XVe siècle ; n'est-ce pas l'indice que sommeille au fond de l'âme italienne un inconscient idéal qui, malgré la longue succession des siècles et les révolutions des empires, ramène à de certaines époques la même esthétique. Du reste, entre des œuvres italiennes du Bas-Empire ou du Moyen-Age, la même parenté est si fréquente qu'il reste douteux s'il faut dater du déclin de l'Empire ou de l'aube de la Renaissance un monument aussi fameux que, par exemple, la statue de *Saint Pierre*, à Saint-Pierre de Rome.

Quant à l'originalité extrême de l'architecture romaine, elle a été si souvent mise en relief que je n'y insiste pas. Il suffit de rappeler brièvement combien le rôle de la polychromie fut plus considérable dans l'architecture grecque que dans l'architecture romaine. Nous devons imaginer les temples d'Ionie comme des joyaux raffinés et multicolores, dont l'ornementation fut peinte plus que sculptée, et qui, sous un autre ciel, moins nettement resplendissant, auraient eu une vivacité de tons bizarre et criarde. Les Romains, au contraire, plus bâtisseurs, plus épris des effets de masse, et habitués à un ciel lumineux et chaud, mais moins cristallin, durent renoncer à peindre tout entiers leurs palais et leurs temples ; seulement, ils imaginèrent d'y prodiguer un luxe d'ornementation sculptée, que les Grecs n'avaient point connu.

Pour tout ce qui touche l'architecture, et, notamment, pour tout ce qui touche le décor architectural, nous sommes, que nous le voulions ou non, les héritiers des Romains bien plus que des Grecs. Notre climat nous y oblige, et aussi notre hérédité, notre éducation, et cette tradition

Gusman, *l'Art décoratif romain* Ch. Eggimann, éditeur.

SARCOPHAGE DES « TRAVAUX D'HERCULE ».

(Villa Borghèse, à Rome.)

de la Renaissance qui est née de l'étude des ruines de Rome et non pas de celles du Parthénon. C'est pourquoi il me semble utile de rappeler quelquefois la force de semblables liens, et, sans chercher à détourner ni à amoindrir le goût naturel de notre dilettantisme pour l'art grec, ramener cependant l'attention vers ce qui fut le propre de l'art romain, et montrer qu'il n'est point de modèles où nous sachions trouver de plus nombreux, ni de plus féconds enseignements.

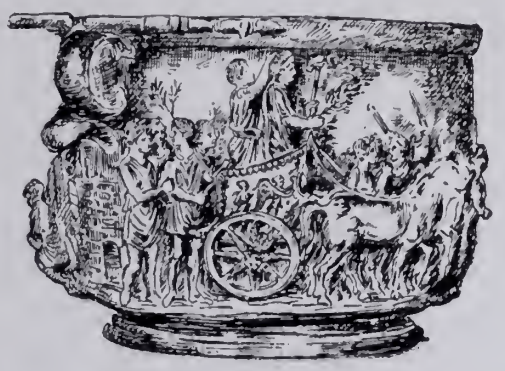
PORTRAIT D'AGRIPPINE EN PLASME D'ÉMERAUDE.
(British Museum.)

De telles idées semblent avoir inspiré l'auteur et l'éditeur d'un important et précieux recueil, dont la publication vient de s'achever et qui intéresse à la fois l'archéologue, l'architecte, le décorateur et le simple amateur : je veux parler du superbe album de M. Pierre Gusman, intitulé : *L'Art décoratif de Rome de la fin de la République au IVe siècle*[1]. M. Pierre Gusman s'est, en effet, attaché, en groupant cet ensemble de documents aussi curieux qu'attrayants, à ne choisir que des monuments où s'affirmât le goût romain dans ce qu'il a de plus caractéristique : non pas qu'on n'y retrouve presque toujours un reflet de l'art grec,

1. Un album in-fo, Ch. Eggimann, éditeur.

mais ce reflet même est réchauffé par le génie de la Rome impériale.

M. Pierre Gusman, en choisissant les motifs de ses planches, a évidemment pensé, avant tout, à proposer de beaux modèles aux architectes et aux ornemanistes de nos jours. Ce qu'on a appelé du terme barbare de *modern style* est heureusement mort, pour jamais ! Mais l'art décoratif français doit-il se contenter de répéter docilement les leçons du XVIIIe siècle ? M. Gusman pense que, pour l'enrichir de modèles sains et féconds, il est bon de le ramener aux sources mêmes où notre art décoratif classique a puisé ses premiers enseignements : il veut réapprendre aux artistes contemporains la beauté romaine. Aussi a-t-il groupé ses planches, non pas dans l'ordre chronologique, comme l'aurait fait un archéologue, mais selon la nature des objets : éléments architectoniques, ornementation sculptée, mobilier sculptural, bas-reliefs historiques, monuments funéraires, terres cuites, stucs, bronzes et orfèvrerie.



ARGENTERIE DE BOSCOREALE.
(Collection du baron E. de Rothschild.)

Toutefois, l'auteur a pris soin, dans ses notices, de dater les monuments, en sorte qu'il est facile de les replacer dans l'ordre historique et de suivre ainsi, dans ces planches, la floraison, l'épanouissement et la chute de l'art décoratif romain. On remarquera ainsi que les plus anciens monuments publiés dans cet album sont des bas-reliefs de terre cuite de style archaïsant : bien que Pasitélès et ses successeurs fussent des Grecs, c'est bien le goût romain qui avait favorisé ces imitations voulues du style archaïque. L'archaïsme grec y est traduit d'ailleurs avec un esprit très particulier, extrêmement différent de celui qui inspira les élégants sculpteurs ioniens ou attiques du VIe siècle : c'est la symétrie des figures, la rigidité, la sveltesse des corps, l'élégance apprêtée des vêtements raides et tuyautés, ennemis de toute négligence,

ARGENTERIE DE BOSCOREALE.
(Collection du baron E. de Rothschild.)

c'est la sécheresse même du dessin et des motifs ornementaux, qui plurent au dernier siècle de la République romaine, dans ces imitations systématiques des *corés* ioniennes. Quand les Romains, maîtres de la Grèce, en pillèrent les trésors artistiques et en peuplèrent l'Italie, ils ne s'engouèrent si vite pour l'art archaïque, que parce qu'ils y retrouvaient cette précision souvent sèche qui est le propre de l'art italiote, et parce que l'assemblage de ces idoles, encore un peu géométriques, flattait leur goût naturel des ordonnances claires, méthodiques, et d'une parfaite uniformité. En cela, ils semblent se refuser à l'intelligence profonde de cet art ionien de la fin du VIe siècle : Canachos, Anténor et leurs émules ne recherchaient pas cette rigidité qui nous frappe dans leurs œuvres ; au contraire, impuissants à assouplir les membres de leurs statues, ils tentaient du moins de leur insuffler la vie intérieure, un peu de joie souriante et une élégance intime : les Romains, eux, ne cherchent pas, dans leur art, le secret de la vie, mais un décor pour les lignes graves de leurs monuments ; ces jolies silhouettes, si fines et si nettes, que nous voyons cheminer entre des volutes bien ordonnées, ces déesses qui cueillent des fleurs d'un geste si compassé et qui relèvent leur robe, aux plis soignés, avec un si méthodique souci, ce ne sont plus les *corés* de l'Acropole qui veulent s'éveiller à la lumière et à la vie, — ce ne sont que des figurantes discrètes, qui ornent, sans la troubler, l'existence d'un peuple auquel son ambition impose bien autre chose que le plaisir du rêve et le jeu de la pensée.

URNE EN MARBRE.
(Musée du Capitole.)

Les beaux motifs décoratifs du premier siècle de l'Empire, réunis par M. Gusman, tranchent avec cette sécheresse archaïsante. Sans doute retrouverait-on encore une certaine sécheresse en ces curieux bronzes, qui ornaient la galère retrouvée dans les eaux du lac de Némi, et qui figurent une tête de loup, une tête de lion et un masque pensif de Gorgone ; mais cette précision sèche est plutôt celle de l'art italiote

Phot. Eggimann.

CUIRASSE D'APPARAT D'AUGUSTE, DÉTAIL D'UNE STATUE DU VATICAN.

que celle du style archaïsant ; elle est surtout sensible dans la tête de loup qui tient entre ses dents un lourd anneau de bronze : cet art d'un dessin ferme, presque dur, rappelle celui de la louve du Capitole : il n'est pas grec, il est italien, il est latin.

Mais, à l'époque d'Auguste et de ses premiers successeurs, l'ornementation romaine est généralement moins desséchée : l'architecture impériale, si elle reste éprise d'unité, tend vers la grandeur ; sans doute, l'*Ara Pacis* est encore une construction mesurée : mais le Panthéon d'Agrippa, — dont nous ne connaissons, il est vrai, qu'une réfection de basse époque, — cherche la beauté dans l'énorme. L'art décoratif suit la même voie : les sculptures ornementales de l'*Ara Pacis* même (pl. I), aussi bien que d'autres frises, de la même époque, retrouvées dans les jardins de Salluste (pl. VI) se développent avec une ampleur et une richesse toutes nouvelles. Je sais bien que l'art asiatique — à Didymes ou à Pergame — avait déjà atteint à des effets analogues. Mais dans ces volutes plusieurs fois retournées sur elles-mêmes, ce n'est plus une tige qui tord ses maigres entrelacs, c'est presque une tige opulente de plante réelle qui répand ses feuilles, épanouit ses fleurs, gonfle ses beaux fruits. L'ornemaniste romain, pour égayer les larges masses des monuments impériaux, ne se contente plus de l'acanthe, de la palmette, de la grecque : il retourne vers la nature végétale pour lui emprunter ses magnificences : dans la grasse vallée du Tibre ou dans la Campanie généreuse, la plante atteint à de bien autres prodigalités que sur les rochers de l'Attique. Ce ne sont pas seulement les guirlandes, dont les sculpteurs de bas-reliefs chargent des amours joufflus (pl. XIII), qui sont composées de fleurs naturelles : à l'*Ara Pacis,* dans des reliefs du Forum (pl. XII), autour des pilastres curieux et charmants du tombeau des Haterii (pl. XV), les épis, les vrilles des vignes, les rameaux des plantes grimpantes ou agrestes, les oliviers chargés d'olives, les églantines, les roses hantées d'oiseaux multiplient les combinaisons les plus ingénieuses, les plus naturelles aussi, répandent des trésors de grâce et composent des décors d'une complexité et d'une luxuriance que l'art grec ne connaissait pas.

On sait avec quel bonheur le xve siècle italien copia ces reliefs et en renouvela les plus séduisants effets. De tels modèles ne vieillissent pas. Il est curieux toutefois de noter comme ils se modifièrent vite et comment s'en altéra la première pureté. Les reliefs décoratifs du temps d'Auguste sont fort riches, mais d'un goût plein de distinction et d'une composition toujours claire. Au temps d'Hadrien, la richesse prime la clarté : sans m'attarder aux fameux reliefs de la colonne Trajane (pl. XVI et XXXIX), qui le démontrent surabondamment, je dois au moins mentionner la vogue des chapiteaux composites (pl. XXII), où

les combinaisons nouvelles des oves, des volutes et de l'acanthe, rehaussées souvent d'éléments ornementaux étrangers aux ordres grecs, ont plus de richesse apparente que de logique et de pure beauté. Le goût s'éloigne de la nature végétale : il se complique de curiosités archéologiques (l'archaïsme grec ou la mode égyptienne retrouvent une nouvelle faveur à la cour d'Hadrien), il se surchage de symbolisme, — un facile symbolisme, d'ailleurs, dont les chapiteaux isiaques (pl. XXX),

PORTRAIT D'UNE DAME ROMAINE, FRESQUE DE BOSCOREALE.
(Metropolitan Museum de New-York.)

ornés d'uræus, sont les exemples les moins clairs. L'art décoratif va tout droit à l'ornementation historiée. On sait quelle faveur elle obtint à partir de Septime Sévère. M. Pierre Gusman date encore du second siècle, — je le daterais plutôt du commencement du troisième — un curieux chapiteau de ce genre, conservé au Vatican (jardin de la Pigna, pl. XXX) : il est à la fois historié et composite; parmi les acanthes qui s'y épanouissent, un athlète vainqueur, au corps trapu, musclé et tout nu, y tient une longue palme, parmi des personnages couronnés et drapés. Rien de pareil n'existe dans l'art grec : c'est là le goût romain, qui envahira l'arc de triomphe de Septime Sévère et plus tard celui de

Constantin, et trouvera sa formule la plus originale dans les sarcophages païens ou chrétiens du IIIe et du IVe siècle. Cette collaboration constante du personnage humain, de la figure divine, héroïque ou historique, à l'effet purement décoratif, est-elle heureuse ? En songeant que cette invention de l'art proprement romain apparaît au début de la décadence finale de l'art antique, on est tenté de la dédaigner tout à fait. La perfection grecque eut-elle besoin de tant surcharger ses œuvres ? Non, sans doute ! et pourtant, malgré une exécution souvent médiocre, ces œuvres de la fin de la civilisation romaine sont souvent pittoresques, habiles, vivantes, et si nous nous rappelons combien l'art roman et l'art gothique les imitèrent, et avec quel bonheur, nous n'osons plus les condamner.

C'est évidemment là le sentiment de M. Gusman, car, parmi les modèles qu'il propose, dans son album, aux décorateurs d'aujourd'hui, il place quelques exemples de cette basse époque, dont le plus remarquable est le sarcophage des travaux d'Hercule, conservé à la villa Borghèse, et universellement connu. L'auteur le date du règne de Caracalla : je n'ai pas le loisir de discuter ici cette date, mais je crois qu'il faut descendre de quatre-vingts années le cours du IIIe siècle pour fixer l'âge de ce monument; les arcs surbaissés, les colonnes torses, le style des groupes figurant les travaux d'Hercule (qu'on trouve transcrits aux revers des monnaies de Maximien), et la parenté évidente du sarcophage avec les sarcophages chrétiens du IVe siècle, — observerions-nous tout cela dans un monument sculpté vers 210 ? Quoi qu'il en soit, reconnaissons la haute valeur décorative de cette œuvre touffue, mais clairement composée, malgré tout : à la base, une longue bande de marbre est sculptée d'un haut-relief continu, qui figure des scènes de chasse, dans un âpre décor rocheux; au-dessus court un véritable portique architectural : les colonnes torses à chapiteaux composites, les arcs obtus refouillés par le ciseau, les larges motifs végétaux qui ornent les écoinçons, la ligne d'olives et d'oves qui dominent le monument, complètent l'ornementation luxuriante: cependant, cette ornementation n'empêche pas l'œil de dégager de prime abord les groupes sculptés sous les arcs, et ce sont bien eux qui donnent au sarcophage sa valeur décorative, comme ils lui donnent son nom. Le sarcophage est donc construit comme un ensemble architectural; d'autre part, il n'offre aucun vide à l'œil : le décor y est continu; le paysage sculpté à la base y a aussi un développement tout nouveau (qu'on ne voit point, par exemple, au relief grec qui, à la villa Borghèse, surmonte ce tombeau, et que M. Gusman a reproduit dans sa photographie). En un mot, rien de plus différent d'une frise grecque : l'art romain a trouvé là une langue à lui, un style national.

Mais si ce décor n'est plus grec, n'a-t-il pas une affinité évidente avec une foule d'œuvres décoratives du Moyen-Age : châsses, tombeaux, façades? L'affirmative s'impose, au premier coup d'œil ; et peut-être est-ce déjà là un motif suffisant de respecter, d'aimer et d'étudier l'art décoratif romain, s'il est certain, comme je crois que nul ne le contestera, que, dans toute l'histoire de l'art décoratif, il n'y a rien de plus riche, de plus naturellement fleuri, de plus séduisant, de plus beau, que notre art ornemental du XIIIe et du XIVe siècles.

JEAN DE FOVILLE.

VASE EN BRONZE DE LA COLLECTION DUTUIT

LES ANIMAUX ET LE PAYSAGE

DANS LA SCULPTURE ROMAINE

HÉRON.
SCULPTURE EN MARBRE, TROUVÉE A POMPÉI.

Les artistes romains ont hérité de la Grèce de la prédilection pour la représentation des animaux.

C'est surtout dans l'ornementation de petits objets de luxe que les artistes grecs s'étaient plu à retracer quelques traits amusants de la vie animale.

Voici, à la Bibliothèque nationale, un fin bijou d'or grec du commencement du ve siècle, sur lequel sont posées deux mouches importunes; voici encore, sur une délicate petite boîte en terre, œuvre du célèbre pottier athénien Sotades, une cigale aux ailes fragiles; voici, au fond d'une coupe à vernis noir de la fabrique de Cales — imitant sans doute une pièce d'argenterie — un crabe qui menace de ses pinces une impertinente petite grenouille. Martial nous décrit une merveilleuse coupe d'argent où Myron avait sculpté des poissons.

Et je ne parle pas de ce précieux répertoire de l'art antique : les monnaies et les pierres gravées; MM. Imhoof-Blumer et Keller ont trouvé dans ce domaine la matière d'un gros volume.

Les fouilles de Pompéi nous ont montré quelle infinie variété de sujets les animaux avaient inspirée aux artistes, avant l'an 79 de l'ère

chrétienne. Il suffit de regarder les mosaïques du musée de Naples pour en avoir déjà un aperçu très complet, et célèbre entre toutes est cette belle frise trouvée dans la maison du Faune, qui encadrait probablement la grande mosaïque représentant la victoire d'Alexandre sur Darius. On fait remonter à la fin du IVe siècle av. J.-C. ou au commencement

LES QUERELLES DES OISEAUX SUR UN VASE ROMAIN EN MARBRE.

du IIIe, le modèle de ce tableau, en l'attribuant au peintre Philoxenos d'Érétrie, mentionné par Pline (XXXV, 110); mais la frise qui représente le Nil envahi d'animaux de toutes sortes, sous l'aspect d'une véritable arche de Noé, est certainement d'une époque plus récente.

Les artistes égyptiens ont montré à différentes reprises un goût très marqué pour certains détails du paysage, et c'est probablement d'Alexandrie que venaient les modèles de ces vivants petits paysages, encadrés dans les grands panneaux à sujets architecturaux des peintures pompéiennes.

Le succès des peintres paysagistes avait depuis quelque temps déjà stimulé les sculpteurs à chercher des effets de perspective dans l'arrière-plan des bas-reliefs. L'esprit positif des Romains se complaisait dans cet art précis et il en imita plutôt la précision que la spirituelle aisance.

Presque tout ce que nous savons de la sculpture *picturale* hellénistique nous vient de Rome et a été souvent interprété par le ciseau d'un artiste romain. L'art romain sut, en effet, tirer un excellent parti de ces modèles étrangers, en leur donnant une détermination nouvelle : il leur enleva le fin sourire, mais leur donna une robuste physionomie ; il transmit ainsi à la Renaissance italienne les plus beaux éléments de la grammaire ornementale, tout comme un père transmet à son fils son idéal et son exemple.

Je donne les dessins de quelques-uns de ces motifs : rien n'est plus

SARCOPHAGE ROMAIN DU IIIe SIÈCLE.

expressif que cet aigle qui, de son col puissant, soulève un faisceau de branches fleuries ; rien ne pourrait mieux indiquer la douce poésie de la vie pastorale que ce tableautin sur un vase de bronze de la collection Dutuit (Froehner, pl. CLXXXVII-CLXXXIX). Et il ne faut pas craindre de chercher parmi les monuments des IIIe et IVe siècles, car l'art romain, ou pour mieux dire l'art italien, a une longue évolution, gênée souvent, mais jamais interrompue ; dans certains sarcophages des IVe et Ve siècles, il y a déjà la promesse des plus belles conquêtes du XVe.

Je publie pour la première fois un admirable petit vase en marbre, sur lequel un artiste romain a sculpté avec une intention ornementale très intéressante une foule d'animaux.

Ce sont autant de petits sujets distincts qui, par des gradations de reliefs et par un jeu de contacts, forment un ensemble décoratif qui, de loin, donne presque la même impression que les urnes de marbre ornées d'une guirlande de lierre.

Ce petit vase a quelque analogie avec les coupes en argent de Boscoreale, bien qu'il soit d'une époque différente.

Sur la branche brisée d'un arbre est perchée une chouette; elle semble regarder de ses yeux clignotants deux jeunes coqs qui se battent pour une lamproie, qu'une cigogne lestement leur dérobe. Dans le lointain, on voit un aigle perché sur un rocher, guettant une proie, et un faucon lissant ses plumes, tandis que, d'une anfractuosité de la roche s'élance, agile, une civette. Sous l'anse du vase, deux arbres entremêlent leurs branches; sur l'un d'eux, l'on voit un faucon emportant sa proie, sur l'autre, la nichée abandonnée; plus loin, un héron saisit un renard pris au piège. Tout près de la deuxième anse, on voit un aigle aux ailes éployées — l'aigle si caractéristique de l'art romain, — regardant fixement un serpent menaçant, enroulé autour d'une branche. Dans le haut de cette partie du vase sont sculptées deux colombes qui se becquettent. Sous le rebord, est gravée l'inscription suivante :

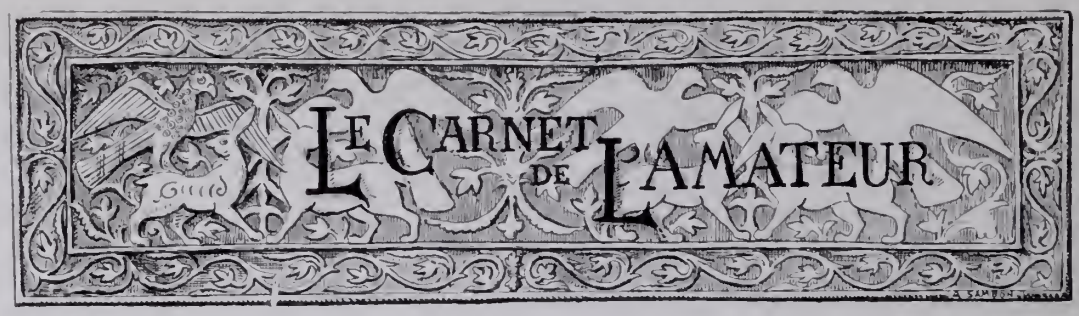
M · IVN · CERIAL · SACRO · SILVANO
D · D ·

Ce vase remarquable vient, paraît-il, de Rome. On serait presque tenté de voir dans ces scènes, d'une si piquante minutie, l'illustration des fables d'un continuateur de Phèdre.

Ce gracieux bibelot nous montre, une fois de plus, que nous connaissons fort peu l'art romain; d'un côté les fastueux monuments du siècle d'Auguste sont trop restés gravés dans notre esprit, et, d'un autre, certaines sculptures banales de basse époque romaine ont trop facilement découragé les investigations de l'artiste.

A. Sambon.

ÉCUELLE D'ARGENT DE BOSCOREALE.



L'Accroissement des Musées. — M. Georges Osmont vient de léguer au Louvre un tableau de Meissonier : *Le Spadassin;* deux bandes de tapisseries et « l'écuelle de Pourlon de Vincennes », provenant de la collection Stein.

Le Louvre a acquis, grâce au concours des Amis du Louvre, des objets de très grande valeur de la collection Gay. Victor Gay avait commencé la publication d'un dictionnaire des noms des objets usagers du Moyen Age, d'après des notes puisées dans les archives et au moyen de l'inestimable collection qu'il avait réunie.

Le musée céramique de la manufacture nationale de Sèvres vient de s'enrichir, grâce à la libéralité de la marquise de Grollier, d'une importante collection documentaire de porcelaines européennes. Cette collection, composée d'environ 2.000 pièces portant des marques de fabricants ou d'artistes, a été formée en vue de constituer une véritable histoire de la porcelaine.

* * *

Société des Artistes français. — Le jury du Salon de peinture de 1909 est constitué ainsi : Président : M. F. Humbert, membre de l'Institut; MM. Adam, Adler, J. Bail, Barillot, Bordes, Cagnat, F. Chabas, Cormon, G. Ferrier, Gervais, Glaize, Laugée, J.-P. Laurens, Maxence, Renard, de Richemont, T. Robert-Fleury, Schommer, Vayson, Zwiller.

* * *

L'Horreur du laid. — M. Pazaurek, directeur du Musée d'art industriel de Stuttgart, a eu la singulière idée de réunir dans une section spéciale, une collection de mauvais goût; il voudrait éduquer par l'horreur du laid. Hélas ! M. Pazaurek trouverait dans nos musées une riche moisson.

* * *

Les Ruines d'Angkor. — M. Henri Labroue expose, dans une lettre au *Petit Temps* (2 mars), l'état de délabrement où sont laissées les ruines d'Angkor. Une Société pour la protection de ces ruines si intéressantes a été fondée l'an dernier, mais elle n'a pas encore pu obtenir l'adhésion gouvernementale.

* * *

L'Infaillibilité des experts. — Un curieux procès a été engagé à Rouen entre un sculpteur de cette ville et le conservateur du musée. Celui-ci, par complaisance, avait examiné, au bureau de police, dans un local mal illuminé, deux copies d'œuvres d'art, et il avait pensé que l'une d'elles pouvait être du xve siècle et pouvait provenir d'un musée. Sur ces entrefaites, le sculpteur fut arrêté : mais il put prouver facilement qu'il était l'auteur de ces pastiches et attaqua le conservateur en dommages-intérêts. Le jugement met hors de cause le conservateur et enregistre gravement cette philosophique constatation : *des exemples répétés attestent que la science archéologique la plus autorisée n'est pas exempte de semblables méprises.* La même aventure arriva, il y a quelque temps, à Paris, où la copie d'une coupe grecque du ve siècle avant Jésus-Christ, faite d'après un ouvrage célèbre, conservé au musée de Corneto, en Italie, mit en émoi les archéologues et fit croire à un vol. Voilà encore une science qui ne peut plus prétendre à l'infaillibilité !

* * *

Les fouilles d'Herculanum. — Le Conseil des Beaux-Arts, à Rome, a chargé

le professeur de Petra de présenter au Ministère un rapport sur les longues discussions de la commission nommée il y a plus d'un an pour étudier la question du déblaiement des ruines d'Herculanum. L'Italie a envoyé une mission archéologique en Crète et hésite à entreprendre des travaux dans le pays même, là où nous savons exister non seulement des œuvres d'art de la plus grande importance, mais probablement des documents précieux pour l'histoire et la littérature.

* * *

La critique des musées. — Un musée bien organisé est un sanctuaire, où l'artiste et le poète trouvent des heures délicieuses de recueillement et de méditation; mais pour peu que ceux qui en ont la direction manquent de goût et de tact, il devient une nécropole. M. Henry Maret, partisan acharné de la *statuaire en plein air*, fait écrire *à un de ses nombreux correspondants*, dans le *Journal* :

« Les musées de sculpture sont des dépôts mortuaires.

Les œuvres sont les unes sur les autres. Elle forment une cacophonie de lignes : elles se nuisent réciproquement.

Comme la lumière est fixée par un jour du haut, c'est figé, c'est froid, c'est mort.

La statuaire est faite pour le grand jour du plein air.

La lumière qui tourne fait sans cesse mouvoir les ombres et les formes des statues et leur donne, à chaque instant, un aspect nouveau. »

* * *

Le prétendu portrait de Cecilia Gallerani, par Léonard. — M.-J. Malaguzzi-Valeri publie, dans *Rassegna d'Arte*, une notice détaillée, sur le prétendu tableau de Léonard de Vinci représentant une courtisane. On avait fait grand bruit autour de cette peinture et déjà l'on prononçait le nom de Cecilia Gallerani, l'amie de Louis le More. Le même sujet, dépouillé de la masse de fleurs qui envahit le tableau de l'ancienne collection Settàla, était déjà connu par un tableau dans une collection privée à Bologne, par un autre, jadis, dans la collection du marquis d'Azeglio, par un dessin à Chantilly et par un dessin rehaussé de couleurs au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Toutes ces œuvres sont des copies plus ou moins tardives, qui réunissent plusieurs éléments des tableaux les plus célèbres de Léonard.

* * *

L'Extrême-Orient dans nos musées. — Le Louvre a acheté dans ces dernières années plusieurs objets de l'Extrême-Orient. C'était une excellente réponse à notre campagne en faveur de l'art national, dont les plus belles choses sont récemment passées à l'étranger. On fait valoir la grande virtuosité des artistes japonais et l'utilité de mettre sous les yeux de nos ouvriers d'art des exemples uniques de patience et de minutie artistique où les lignes maitresses ne sont point alourdies. Mais nous avons pour ceci un musée des Arts décoratifs qui, sous l'habile direction de MM. Maciet et Metman, a réuni des exemples très utiles. Et, d'un autre côté, le mirage de l'art japonais a troublé profondément, à un moment donné, l'art décoratif français.

* * *

Le Pavillon de Hanovre. — Ce bâtiment, qui date de la fin du règne de Louis XIV, et qui devint plus tard l'hôtel du maréchal Richelieu, est sur le point d'être démoli. Encore un vieux souvenir qui s'écroule pour faire place à une de ces monstrueuses bâtisses à dix étages qui barrent le soleil et étouffent l'air.

La Commission du Vieux Paris a proposé une idée intéressante : elle demande au Conseil municipal de faire classer toutes les façades historiques de la capitale et de payer aux propriétaires une indemnité qui aurait pour conséquence une sorte de servitude obligeant à conserver l'aspect ancien. Mais le municipe répond : Donnez-moi l'argent. Tandis que l'on discute, on entend les coups rythmiques des démolisseurs.

* * *

Expositions. — Le 15 mars s'ouvrira, au musée des Arts décoratifs, l'exposition de la *Dentelle de France*. Seront exposées également des dentelles d'or et des dentelles espagnoles des XVe, XVIe et XVIIe siècles, récemment acquises à Barcelone et prêtées par le musée des Tissus de Lyon.

La Passion des médailles antiques au XVIe siècle. — Alessandro Luzio publie dans *l'Archivio storico lombardo* des documents très intéressants concernant Isabelle d'Este à l'époque de la prise de Rome par les troupes impériales (1527). Il est souvent question de l'acquisition d'objets d'art et surtout de médailles anciennes que la marquise aimait beaucoup; elle dit dans une lettre « qu'elles valaient à ses yeux tout un monde ».

Dans un inventaire de ses effets se trouvent mentionnés plusieurs objets antiques, entre autres un amour qui dort sur une peau de lion, attribué à Praxitèle.

Voici quelques acquisitions de médailles anciennes :

19 février : à Jean, banquier de *piazza Giudea*, 37 écus d'or soleil pour 16 médailles antiques.

A François, qui vend des médailles, 7 1/2 écus d'or soleil pour 15 médailles antiques.

A Nichollò de Florence, 23 *giuli* (gros du pape) pour une médaille antique « de uno Vespasiano ».

3 mars : 10 écus pour quatre médailles achetées (à la foire) de Campo di Fiore.

5 mars : 1 ducat pour deux médailles : un Adrien et une Faustine.

* * *

La signature des miniaturistes du XVe siècle. — M. de Mély vient de faire une découverte très intéressante pour l'histoire de l'art de la miniature. Un jugement du 27 juin 1457, conformément à une ordonnance du 1er avril 1426, condamne à l'amende plusieurs enlumineurs, pour n'avoir pas signé les œuvres qu'ils avaient mises en vente. Une ordonnance du 21 mars 1500 vint de nouveau rendre cette signature obligatoire; elle est suivie des signature des miniaturistes reçus maîtres dans l'année, qui accompagnent leurs noms des marques qu'ils adoptent. Grâce à elles, M. de Mély a pu découvrir que les manuscrits enluminés portent à la première page, à la place où les éditeurs mettent maintenant leur nom, une marque ou des initiales.

* * *

L'exposition d'art de l'Automobile-Club. — L'Automobile-Club, pris de remords pour le mal que l'automobilisme fait à l'art, a voulu avoir des expositions d'art.

Il paraît que le *Ravitaillement en campagne*, grand prix du ministère de la Guerre, est un des numéros sensationnels de cette exposition d'art.

* * *

Les ventes. — Le 16 mars a eu lieu, à l'Hôtel Drouot, une vente intéressante d'estampes du XVIIIe siècle, dirigée par l'expert M. Danlos. Une épreuve imprimée en couleurs du portrait de Mrs. Stanhope, par Watson, d'après Reynolds, portant la légende *The Honorable Mrs. Stanhope* au lieu du titre : *Contemplation*, qui fut gravé sur les épreuves postérieures, a été payée 8.350 fr. Une belle épreuve du portrait de *Mlle Duthé*, par Janinet, a été adjugée 6.300 fr. Une superbe épreuve de l'*Aveu difficile*, par Janinet, d'après Lavreince, avant la lettre et avant la retouche du troisième pied du fauteuil, est montée à 4.050 francs.

L'Amateur.

Le Gérant : Émile Bonnet.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

Vers le mois de mai de l'année 974, Paldolf Tête de Fer vient au secours de Gisulf : il délivre le malheureux prince et le ramène à Salerne ; mais Gisulf, rétabli sur le trône, devient désormais le vassal du puissant et audacieux prince de Capoue et se voit contraint d'adopter et d'associer au pouvoir le fils de son protecteur, le jeune Paldolf. Lorsque Gisulf meurt, vers décembre 977, ce sont les deux Paldolf qui gouvernent Salerne.

Le monnayage de Gisulf se compose de deux groupes bien distincts :

a) *Monnaies d'or et de cuivre frappées avant l'usurpation de Landolf (973).*

La monnaie d'or est une simple contrefaçon des *robâ'i* d'or de l'émir africain Moezz; elle est, par conséquent, postérieure à l'année 953. Les monnaies de cuivre de Gisulf pèsent de 4 grammes à 2 grammes. Le *follis* constantinopolitain du xe siècle pesait environ 8 grammes ; mais le *follis provincial* avait un poids bien inférieur. Sur le revers des *follis*, nous voyons la ville de Salerne avec ses murs extérieurs garnis de tours et avec la porte fortifiée donnant sur la mer; au-dessus, on lit ✠ OPVLENTA SALERNV. La chronique du moine anonyme de Salerne, écrite vers la fin de la seconde moitié du xe siècle, mentionne ces fortifications, à propos du siège mémorable soutenu, en 872, par Guaïfer contre les Sarrasins : un musulman, qui était l'obligé de Guaïfer, lui aurait conseillé, *ut omnimodis undique urbem suam rehædificari faciat et antemuralem illum qui est juxta mare sine mora in altum eleret, aliam turrem in uno capite et aliam in alio, simulque et in medium non exiguas faciat.* Cette description correspond exactement au type des fortifications d'une monnaie anonyme, que nous décrirons plus loin avec d'autres pièces incertaines. Voici les dessins agrandis des fortifications représentées sur cette pièce et sur celle de Gisulf :

b) *Monnaies de cuivre frappées après la restauration (juin 974-déc. 977).*

Sur ces monnaies, Gisulf témoigne sa reconnaissance à la divine Providence, aux Salernitains et au prince de Capoue : on y lit les inscriptions : DEO GRATIAS — LAVS DEO — AMOR POPVLI, et on y voit l'effigie de Paldolf à côté de celle de Gisulf.

Les chartes de la Cava, très nombreuses à cette époque, nous fournissent des

notices intéressantes sur le numéraire de la principauté de Salerne. La monnaie d'or des Arabes de Sicile devenait de plus en plus abondante dans la principauté de Salerne, à mesure que, sous le règne de Gisulf, les relations commerciales et politiques entre les Lombards et les dominateurs de l'île se faisaient plus étroites. Dans les contrats de vente rédigés à cette époque, le *tarin* arabe est la monnaie usuelle; le sou d'or byzantin semble faire défaut de nouveau, et il est mentionné seulement dans les documents comme monnaie théorique, servant à désigner le chiffre de la composition qui doit être payée en cas de violation du contrat. Dans un document de l'année 927 (Cod. Cav. 147), nous trouvons mention de la vieille monnaie d'argent tombée en désuétude, et de la monnaie qui avait cours à l'époque du contrat : un certain Arichis, fils de Léon, qui avait donné autrefois *19 solidi de dinari*, reçoit, en 927, comme arrhes de la vente d'un fonds, *4 tarins d'or;* les pénalités sont fixées en *solidi constantini.*

Le *tarin* sicilien valait à l'origine un quart de sou byzantin; mais déjà, à cette époque, le rapport avec le sou de Byzance est changé, néanmoins les tarins continuent à être comptés à raison de quatre par sou; mais on les réfère à un sou purement théorique. On rencontre, en effet, souvent, à partir de l'an 934 (Cod. Cav. 156), l'expression : *auri solidi de tarenis ana quatnor tari auri boni per solidum.* Quelquefois, les notaires désignent des tarins de type spécial, car l'on distinguait deux types parmi ces monnaies à légendes coufiques. Dans des documents de Nocera et de Salerne, des années 956 et 957, nous lisons : *auri tari cassimini — auri tari boni cassimini — solidi cassimini* (Cod. Cav., 191, 195. De Blasi, n° 82. Chart. Amalphit., Cod. Perris, n° 31), ce sont les *robâ'i* de Abu'l-Kasim-Mohamed, surnommé El-Kaîm-biamr-illah (934-945), qui avaient une légende circulaire et une autre écrite à travers le champ de la monnaie; dans un document d'Amalfi de l'an 974, nous trouvons : *tari buttumini* (Cod. Perris, n° 72), ce sont les tarins de Abu-Tamîm-Ma'ad, surnommé Moezz-li-din-illah (953-976) qui avaient une légende coufique sur deux cercles concentriques autour d'un globule.

La monnaie d'or à légendes coufiques ou à légendes pseudo-coufiques (celle frappée à Salerne) servait également de monnaie de compte pour les follis salernitains ou pour les deniers des régions centrale et septentrionale de l'Italie, qui commençaient à avoir cours dans les pays lombards. Nous lisons, en effet, dans un document de l'an 966 (Cod. Cav. 242), *pro duabus libris argenti et annuo censu unius tareni et dimidii,* et plus clairement dans un document de l'an 996 (Cod. Cav. 496), *aureum tari bonum de moneta pesante et medium tari de dinari de moneta quales illis diebus andaberit.*

Depuis l'an 900, au moins, on ne frappait plus de deniers à Salerne; on recevait même en paiement de l'argent au poids : *libre argenti bene pensate* (Cod. Cav. 263, 345).

Monnaies frappées par Gisulf Ier, avant l'usurpation de Landolf (973).

114 — *Tarin.* Double légende circulaire imitant les inscriptions coufiques des *robâ'i* siciliens de l'émir africain Moezz. Au centre, un globule. ℞. Double

légende circulaire imitant les inscriptions coufiques des *robâ'i* siciliens de Moezz. Au centre, un globule. Poids, 1 gr., 0 gr.90. Or, 15 fr.

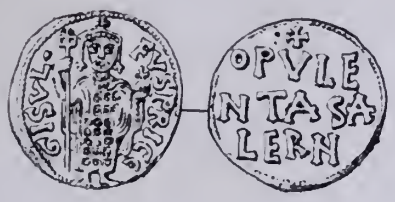
114

115 — *Follis.* ✠ GISVLFVS PRINCEPS. Buste de face de Gisulf, drapé dans un manteau à bordure perlée ; il tient de la main droite un sceptre et, de la gauche, ramenée contre la poitrine, une branche à trois feuilles. Dans le champ, à droite, un astre. Le type est copié des monnaies du basileus Romain II. ℞. ✠ OPVLENTA SALERNV. Fortifications de Salerne. Æ. Poids, 3 gr. 60, 3 gr. 30, 2 gr. 50, 1 gr. 65. 10 fr.

115

116

116 — Mêmes types de style sommaire. Tout le dessin de l'avers est gravé en sens opposé à celui de la pièce précédente et la légende est rétrograde. Æ. Poids, 2 gr. 50. Ancienne coll. J. Sambon. 10 fr.



117

118

117 — *Follis.* ✠ GISVL·FVS PRICE ou PRNCES. Le prince debout, de face, vêtu de la robe à carreaux et du manteau à bordure perlée, coiffé d'un diadème à pendentifs ; il tient de la main droite le globe crucigère et de la gauche, une enseigne. ℞. Dans le champ : ✠ OPVLENTA · SALERNO, en trois lignes. (L'inscription est diversement disposée et interrompue : OPVLE — NTA SA — LERN ou OPVLEN — TA · SALER — NO)

Æ. Poids, 2 gr. 50, 2 gr. 10, 1 gr. 50. 10 fr.

Monnaies frappées de 974 à 977.

118 — *Follis.* Buste du prince, de face, drapé dans un manteau à bordure perlée: il tient de la main droite un sceptre et, de la gauche, une branche; dans le champ, à droite, ꝰ. ℟. ✠ AMOR POPVLI écrit à travers le champ (✠ — AMOR — POPV — LI).

Æ. Poids, 1 gr. 70. Ancienne coll J. Sambon, coll. Foresio. 50 fr.

119

120

119 — *Follis.* Le prince debout, de face, tenant de la main gauche une enseigne et de la droite une branche ℟. Temple; au-dessus, de chaque côté, une branche. Æ. Ancienne coll. J. Sambon. 40 fr.

120 — *Follis.* Le prince debout, de face, tenant de la main droite une enseigne et, de la gauche, une branche. ℟. ✠ DEO GRATIAS écrit à travers le champ (✠ DEO — GRA — TIAS). Æ. Poids, 2 gr. 73. 40 fr.

Un exemplaire de la collection Colonna est refrappé sur un follis de Gisulf antérieur à l'an 973.

121

122

121 — *Follis.* Gisulf et Paldolf debout, la tête de face, soutiennent une croix ornée, dans le bas, d'une branche semblable à celle que nous avons vue sur toutes les monnaies précédentes. ℟. L'inscription DEO GRATIAS, distribuée : DE — O GR — ATI — AS, dans les angles d'une croix.

Æ. Poids, 2 gr. 20. Coll. du Vatican, coll. Santangelo. 50 fr.

122 — *Follis.* GLORIA. Buste de Paldolf, avec couronne et manteau ornés de gemmes; il tient de la main droite une branche. ℟. LAS DEO. Buste de Gisulf, avec couronne et manteau ornés de gemmes; il tient également une branche.

Æ. Poids, 3 gr. 30-4 gr. Ancienne coll. J. Sambon, coll. Foresio. 50 fr.

Monnaies anonymes aux types religieux.

Au cours du xe siècle, les basileis frappèrent à Constantinople, et probablement aussi dans les thèmes d'Italie, de lourdes monnaies de cuivre ayant des types purement religieux. A partir du règne de Jean Tzimiscès (970-989) cesse, pour un temps, le monnayage des pièces de cuivre portant le nom ou le monogramme des basileis. Or, précisément, il existe dans Skylitzès et Cédrénus (II, 413, 24) un passage qui dit : « Jean Tzimiscès fit graver sur sa monnaie d'or (νομίσματα) et sur ses oboles (la monnaie de cuivre) l'effigie du Sauveur, ce qui n'avait jamais été fait jusque-là. Sur l'autre face, il fit inscrire, en caractères de style romain, la légende : *Jésus-Christ basileus des basileis.* Ses successeurs conservèrent ces mêmes types. »

M. Schlumberger (*Jean Tzimiscès*, p. 320), observe : « La fin de la première phrase signifie que l'effigie du Christ n'avait jamais encore, jusqu'ici, paru au droit de la monnaie impériale, en place et à l'exclusion de celle du prince. Ce n'est que dans ce sens que ces expressions peuvent être comprises, pas autrement. La seconde phrase a décidé les numismatistes à attribuer à ce règne de Jean Tzimiscès un certain nombre de grosses monnaies anonymes de cuivre... qui portent effectivement sur une face l'effigie du Christ en buste ou même en pied, avec la légende *Iesous Christos Emmanuel* et, au revers, une croix élevée sur trois degrés, entourée de la légende semi-grecque et latine *Iesous Christos basileus basileion*. Parfois même il n'y a pas de croix et la dévote légende occupe tout le champ du revers, ou bien encore la croix est cantonnée par les divers mots de la légende. Il est fort possible, probable même, que ces monnaies furent bien frappées pour la première fois sous le règne de Jean Tzimiscès, comme semble l'indiquer le passage cité de Skylitzès, mais les derniers mots du chroniqueur, puis encore l'extrême abondance de ces monnaies, aussi ce fait curieux qu'on ne connait pas davantage de monnaies de cuivre aux effigies des deux basileis, Basile et Constantin, dont le règne commun fut cependant si long, toutes ces circonstances réunies donnent à penser que la frappe de ces espèces anonymes, loin de n'avoir duré que sous l'administration de Jean, a certainement été continuée sous ses successeurs immédiats, même plus tard encore. »

Ces monnaies étaient très répandues en Calabre et dans les pays lombards; elles sont très souvent refrappées avec les types de monnaies des princes lombards ou des ducs normands : elles ont été imitées dans l'atelier de Salerne. Il nous est donc nécessaire, avant de procéder à l'étude des monnaies lombardes, de rechercher l'époque probable des différentes émissions byzantines aux types pieux. Les numismatistes ont donné à ces monnaies des attributions très diverses. Sabatier a même relégué au xiiie siècle quelques-unes de ces pièces qui sont probablement de la fin du xe ou du commencement du xie. M. Wroth, dans son excellente préface au

catalogue des monnaies byzantines du British Museum, a fait faire un grand pas à la question; mais lui aussi exclut des séries des xe et xie siècles les monnaies attribuées par Sabatier au xiiie siècle, et qui jouent un rôle si important dans le monnayage lombard du commencement du xie siècle.

Les monnaies aux types pieux étaient très abondantes dans le sud de l'Italie pendant les ixe, xe et xie siècles, et, avant même que de Constantinople n'arrivassent les *follis* au buste du Christ, qui se trouvent en si grand nombre en Apulie et en Calabre, les ateliers lombards avaient frappé déjà plusieurs monnaies sur lesquelles était donnée une importance toute spéciale à des types religieux. Naples, dès la seconde moitié du viiie siècle, dans sa réaction contre les décrets iconoclastiques de Léon III l'Isaurien, met sur ses monnaies le buste de saint Janvier; Sicon, prince de Bénévent (817-832), fait graver sur les sous d'or l'image de l'archange Michel; un curieux *follis*, frappé par la célèbre abbaye latine de Saint-Maxime et dont le dessin élégant et précis semble de peu postérieur au règne du prince Gisulf, porte d'un côté le buste de saint Maxime et de l'autre une croix à double traverse, avec le nom d'une des principales terres de cette abbaye : *Amabilis* ou *Casamabile;* des monnaies salernitaines anonymes offrent un buste vêtu de la robe à carreaux ornée de gemmes (l'effigie d'un empereur latin?) et les fortifications de Salerne, avec la légende VICTORIA, ou bien un lion et une croix entourée de la légende SIENVM VICTORIE, ou encore une image de l'archange Michel avec, au revers, la légende MENSE AVGVSTV et un buste du Rédempteur de profil, entouré d'étoiles avec, au revers, la légende MENSE OCTOBR. Un *follis*, très commun, de style lombard, probablement de la fin du xe siècle, a, d'un côté, le buste de face du Rédempteur accosté des lettres IC XC, et, de l'autre, la légende : XC·RE *gnat* XC·IMPE *rat*.

Ces derniers types sont très souvent refrappés sur ceux du *follis* à la légende AMABILIS, qui, à leur tour, presque toujours oblitèrent ceux des monnaies à la légende VICTORIA; on trouve même des exemplaires du *follis* aux fortifications et à la légende VICTORIA, qui ont reçu successivement les deux empreintes des types à la légende AMABILIS et de ceux à la légende XC·RE·XC·IMPE. Les types à la légende XC·RE ont été également refrappés sur ceux d'un *follis* du basileus Romain II, tandis que, sur un autre exemplaire, ils ont été oblitérés par un coin salernitain à la légende MANSO VIC E DVX. Si c'est bien de Manson III qu'il s'agit, ces surfrappes permettraient de fixer entre 959 et 984 l'émission de ces monnaies religieuses; s'il est question de Manson l'aveugle, on pourrait la reporter après l'an 1000. Je ferai observer que la surfrappe des types de Manson a fortement écrasé les lettres de la légende XC·RE qui, par ce fait, sont devenues beaucoup plus grandes qu'elles n'étaient en réalité.

Une monnaie à la légende VICTORIA et une autre à la légende XC·REG·XC·IMPE sont refrappées sur un *follis* aux types religieux que Sabatier a attribué aux empereurs latins de Constantinople (1204-1261) (Sab., pl. LVIII, 15, 16, 17, 18, 19; LIX, 1, 2); mais nous verrons que ces monnaies anonymes, loin d'être de plus de deux siècles postérieures à celles du règne de Tzimiscès, sont peut-

être d'une époque antérieure ou de peu postérieure à l'an 1000. Il est souvent très difficile, j'en conviens, de déterminer, à propos d'une refrappe, lequel des deux types est antérieur : mais les nombreux exemplaires que j'ai pu étudier semblent indiquer que ces monnaies aux légendes VICTORIA, AMABILIS, XC·REG·XC·IMPE, etc., sont lombardes et à peu près contemporaines. Nous trouvons très souvent les types des monnaies salernitaines de Roger, duc de Pouille (1085-1111) ou de Roger Ier et Roger II, comtes de Sicile et Calabre, refrappées sur les *follis* aux types religieux attribués à Tzimiscès et à ses successeurs immédiats (Wroth, *Imp. Byzantine Coins*, pl. LV-LXI) et sur des monnaies salernitaines que nous étudierons par la suite : mais ces types normands sont rarement refrappés sur les monnaies lombardes que nous venons d'énumérer ; pourtant un exemplaire de la monnaie d'Amabilis ayant reçu deux nouvelles empreintes et, en dernier lieu, celle d'un coin salernitain de Roger II, comte de Sicile, avertit que ces monnaies, vers 1127, n'avaient pas disparu complètement de la circulation.

Je publie ici une monnaie inédite de ma collection qui montre que, dès la seconde moitié du IVe siècle, on avait frappé des monnaies anonymes au buste du Rédempteur.

Il y a quelques années, j'avais proposé d'attribuer les monnaies à la légende VICTORIA à Guaïfer, prince de Salerne. Je voyais dans le principal personnage du *follis* à la légende IMPERATOR, Louis II, qui, venu à Salerne pendant l'été de l'an 866, avait consenti à reconnaître Guaïfer; je pensais que les monnaies portant pour toute légende le mot VICTORIA auprès des fortifications de Salerne faisaient allusion au mémorable siège soutenu pendant plus de dix mois par Guaïfer contre une des plus fortes armées que les Sarrasins eussent jamais débarquées en Italie, et je voyais dans les deux dates inscrites sur ces curieuses monnaies celle du commencement du siège (octobre 871) et celle de la défaite des Sarrasins (août 872). C'est trop reculer la frappe de ces monnaies, et l'on peut penser avec une certaine probabilité aux événements qui se déroulèrent sous le gouvernement de Guaïmar V (1027-1052).

Mais tant que l'époque de ces monnaies n'aura pas été déterminée d'une façon plus précise, je crois qu'il vaudra mieux s'abstenir de toute conjecture. Je me suis donc contenté de réunir ces monnaies par groupes et dans l'ordre que semblent indiquer les surfrappes.

a) *Follis à la légende* IMPERATOR
(fin du Xe siècle ou commencement du XIe).

123 — *Follis.* IMPERATOR. Buste d'un empereur, de face, tenant une enseigne et le globe crucigère. Grènetis. ℟. Bustes de l'empereur et de son vassal tenant une croix ; au-dessus de chaque buste, une étoile.

Æ. Poids, 3 gr. 65 Coll. Colonna. 200 fr.

Le style de cette monnaie ressemble beaucoup à celui des monnaies qui portent l'inscription MANSO VIC · E · DVX. On peut penser à Louis II et Guaïfer (866), à Othon Ier et Paldolf Tête de Fer (967), à Othon II et Manson III (981), à Henri II et Paldolf de Teano (1022), à Conrad II et Guaïmar V (1038).

123 123 *a*

Dans la collection J. Sambon se trouve une surfrappe qui offre les types du follis à l'image de l'archange Michel et la légende MENSE AVGVSTV.

b) *Monnaies de cuivre à la légende* VICTORIA.
(fin du Xe siècle ou commencement du XIe ?).

124 — *Follis.* Buste de face, diadémé, avec manteau brodé et orné de gemmes; il tient de la main droite une croix, et de la main gauche une ampoule. Grènetis. ℞. Fortifications de Salerne, composées d'une haute tour protégée par des remparts à arcades, surmontées de trois tourelles. A l'exergue, VICTORI A. Gros grènetis.

Æ. Poids variable, 5 gr. 75, 4 gr., 3 gr. 80, etc. 20 fr.

124 125

Une de ces monnaies, dans la collection J. Sambon, est refrappée avec les types d'une monnaie byzantine du IXe ou Xe siècle, que Sabatier a attribué à tort au XIIIe siècle (Sab., pl. LVIII, n° 15).

124 *a* 125 *a*

125 — *Follis.* Lion passant à droite. Grènetis. ℞. SIENVM VICTORIE. Croix ayant dans chaque angle un astre. Grènetis.

Æ. Coll. Foresio, anc. coll. J. Sambon, 20 fr.

Maisons de Ventes

JANDOLO & TAVAZZI — GALERIE SANGIORGI

ROME

VENTE APRÈS DÉCÈS

DES COLLECTIONS DE

M. JOACHIM FERRONI

La Vente aura lieu à Rome, du 14 au 22 Avril 1909

RUE DEL BABUINO, 96-97

dans les Salles de ventes de MM. JANDOLO et TAVAZZI

Commissaire-Priseur : M. le Chev. G. SANGIORGI.

Expert : M. le Chev. Ph. TAVAZZI.

Le Catalogue illustré peut être consulté à l'Administration du MUSÉE, 34, rue de Provence.

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES MONNAIES ANTIQUES

DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ETRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix : 28 francs

Adresser les commissions au siège de la Revue LE MUSÉE, 34, rue de Provence, Paris (9e).

MM. MANNHEIM
EXPERTS
7, Rue Saint-Georges, 7

OBJETS D'ART
et de haute Curiosité

HARO & CIE
PEINTRE-EXPERT
Direction de Ventes Publiques

RESTAURATION DE TABLEAUX
Tableaux Anciens & Modernes de 1er ordre
14, Rue Visconti et Rue Bonaparte, 20

JACQUES SELIGMANN
23, Place Vendôme, PARIS

OBJETS D'ART, CURIOSITÉS
Ameublements Anciens

Librairie Artistique et Littéraire
FONDÉE EN 1878
CHARLES FOULARD
7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques. — Téléphone : 828-04.

L. ANDRÉ
15, Rue Dufrénoy, PARIS

RESTAURATION
D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES
D.-A. LONGUET
Reproduction de
Dessins, Gravures, Tableaux, Objets d'Art
PHOTOCOLLOGRAPHIE, AUTOTYPIE, HELIOGRAVURE
250, Faubourg Saint-Martin, PARIS
TÉLÉPHONE 403-54

B. C. WILLIAMS
93, Corso Vittorio Emanuele, 93
PALERME

NUMISMATIQUE & BIJOUTERIE ANCIENNE
DE LA SICILE

JEAN-P. LAMBROS
Rue Parthénagogion, 14^A — ATHÈNES
MAISON FONDÉE EN 1840

Antiquités — Médailles

A. GIANFROTTA
ARTISTE PEINTRE MÉDAILLEUR
Fournisseur de S. M. le Roi d'Italie

PORTRAITS EN MINIATURE
Spécialiste pour les Portraits d'Enfants
S'adresser à la Direction du Journal LE MUSÉE
34, RUE DE PROVENCE, 34

ÉTIENNE BOURGEY
EXPERT EN MÉDAILLES
7, Rue Drouot — Paris

MONNAIES & MÉDAILLES
ANTIQUITÉS
Adresse télégraphique : *Étienbourg-Paris.*

ED. BOUET
17 et 19, RUE VIGNON — PARIS

Réparations d'Antiques
MARBRES, BRONZES, TERRES CUITES

DR J. HIRSCH
17, Arcistrasse, MUNICH

NUMISMATIQUE
Adresse télégraphique : Stater-München.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC
BUREAU CENTRAL : *18, Rue Saint-Augustin.*
BUREAU DE PASSY : *18, Avenue Victor-Hugo.*

Agréé par le Tribunal
BEDEL & CIE
MAGASINS
194, rue Championnet.
308, rue Lecourbe.
14, rue de la Voûte.
2 et 4, rue Véronèse.
16, rue Barbès (Levallois).

Dr EUGEN MERZBACHER NACHF
10, Karlstrasse, 10
MUNICH

Monnaies & Médailles

S. DE ANGELIS & FILS
Galleria Principe di Napoli
NAPLES

Copies des Musées

C. KNIGHT
52, Piazza dei Martiri, 52
NAPLES

Joaillerie Artistique

Imprimerie-Papeterie
BERTIN, ROCHÉ & SIAUVE
R. FRANCK Succr
30, Rue Drouot, PARIS
Téléphone : 155-51

C. & E. CANESSA
19, Rue Lafayette, 19
PARIS

Expertises de Collections

P. JANNIELLO
2, Via San Nicolo Tolentino, 2
ROME

ANTIQUITÉS

P. & P. SANTAMARIA
84, Via Condotti, 84
ROME

NUMISMATIQUE
INTAILLES ET CAMÉES ANCIENS

IMPRIMERIE GEORGES PETIT
12, Rue Godot-de-Mauroi, 12
PARIS

TAILLE-DOUCE — TYPOGRAPHIE
HÉLIOGRAVURE
ATELIER DE PHOTOGRAPHIE

Collection de Photographies W. A. Mansell & Cie

ANTIQUITÉS

Égyptiennes, Assyriennes, Grecques et Romaines

Les Marbres du Parthénon

Terres cuites, Vases, Bronzes, etc., du British Museum

CATALOGUES ILLUSTRÉS, franco 0 fr. 75.

TABLEAUX

des grands Maîtres anciens et modernes
des Galeries publiques et Particulières de la Grande-Bretagne

CATALOGUE ILLUSTRÉ, franco 1 fr. 50.

405, Oxford Street, Londres

Publications du MUSÉE.

LES

VERRES ANTIQUES

UN VOLUME BROCHÉ GRAND IN-8°

de 52 Pages, avec 102 Gravures dans le texte

et 3 Planches hors texte, dont 2 en couleurs.

Prix : 5 Francs.

PARIS

BUREAUX DU "MUSÉE"

34, Rue de Provence, 34

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

PARIS A LONDRES

(Viâ Rouen, Dieppe et Newhaven, par la Gare Saint-Lazare).

SERVICES RAPIDES TOUS LES JOURS ET TOUTE L'ANNÉE

(DIMANCHES ET FÊTES COMPRIS)

Départs de Paris Saint-Lazare :

à **10 heures 20 matin** (1re et 2e classes seulement) et à **9 heures 20 soir** (1re, 2e et 3e classes).

Départs de Londres :

Victoria (Compagnie de Brighton), à **10 heures matin** (1re et 2e classes seulement).
London-Bridge et **Victoria**, à **8 h. 45 soir** (1re, 2e et 3e classes).

Trajet de jour en 8 h. 40.

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours :
1re cl., 48 fr. 25 ; 2e cl. 35 fr. ; 3e cl., 23 fr. 25.

Billets d'aller et retour valables pendant un mois :
1re cl., 82 fr. 75 ; 2e cl. 58 fr. 75 ; 3e cl., 41 fr. 50.

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours, ainsi qu'à Brighton.

Billets d'aller et retour valables 14 jours, délivrés à l'occasion des Fêtes de Pâques, de la Pentecôte, de l'Assomption et de Noël, de Paris Saint-Lazare à Londres et vice-versa :

1re classe, 49 fr. 05 ; 2e classe, 37 fr. 80 ; 3e classe, 32 fr. 50.

EXPOSITIONS EN ROBE DE CHAMBRE

Le Grand Palais sera bientôt trop petit ; les galeries Devambez, Georges Petit, Durand-Ruel, Druet, des Artistes modernes, Bernheim et *tutti quanti,* n'auront bientôt plus assez de salles pour recevoir le flot montant de cette terrible marée : la peinture moderne.

« Anch'io son pittore ! », et aussitôt le jeune enthousiaste envoie au premier Salon une vingtaine de croquis, et gare au jury — si toutefois il y a encore un jury, — s'il lui prend la fantaisie de refuser la moindre ébauche.

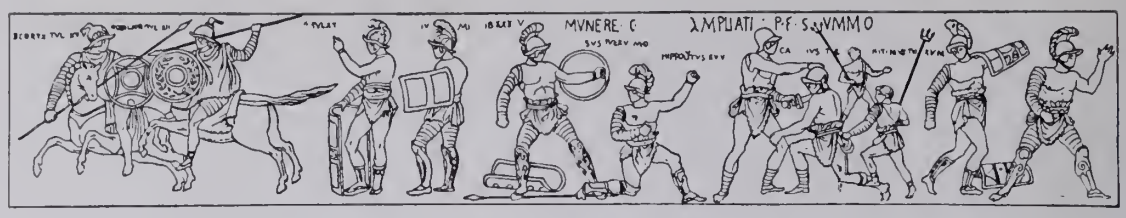
L'esquisse, où se lit clairement l'émotion de l'artiste, est souvent une chose délicieuse, mais on aime l'admirer dans un atelier. Autrefois, le Salon avait quelque chose de sacré aux yeux des artistes : ils y envoyaient une œuvre mûrement réfléchie, patiemment bâtie, amoureusement achevée : c'était leur enfant de prédilection ; aujourd'hui, on promène de Salon en Salon tout son atelier, sans conviction et sans modestie, et même, plus une œuvre est incomplète, plus elle a droit à être mise en valeur, car elle n'est plus une simple unité artistique, c'est une protestation contre le « trop fini », qui tant de siècles durant empêcha l'éclosion de la *véritable peinture.*

Le caractère *protestataire* est, en effet, aujourd'hui un des gros appoints du succès.

Que voulez-vous ? La peinture, comme toute chose, fait, en ce siècle de sports, du 120 à l'heure.

Déjà aux temps de Juvénal, il y avait demande de l'artiste *qui multas facies pingit cito,* seulement le *cito* d'aujourd'hui est encore plus rapide que celui du siècle de Trajan.

LE MUSÉE.



BAS-RELIEF TROUVÉ A POMPEÏ REPRÉSENTANT UN COMBAT DE GLADIATEURS.

LES IMAGES POPULAIRES DANS L'ANTIQUITÉ

LE CIRQUE & L'AMPHITHÉATRE

CHEVAL VAINQUEUR
SUR UNE LAMPE EN TERRE CUITE.

L'art populaire abonde en images concernant les jeux du cirque et de l'amphithéâtre. Dans les tavernes (*cauponæ*), qui encombraient les rues aboutissant aux lieux de spectacles, les moindres objets étaient ornés de sujets empruntés aux fastes de l'arène. Gobelets en verre, écuelles en terre vernissée, petits vases en bronze, lampes en terre cuite, peintures murales et enseignes de cabaret, mosaïques et stucchi nous donnent mille détails sur le goût frénétique des courses et des luttes que Juvenal cingla de ces mots méprisants : *panem et circenses !*

Il faudrait, pour décrire toutes les images de ces réjouissances de la populace romaine, l'étendue d'un très gros volume : contentons-nous de réunir des exemples typiques, dont quelques-uns inédits, choisis parmi les petites industries qui animaient les ruelles adjacentes au cirque Flaminius. Il y avait là tout un monde interlope de Syriens, d'Africains, d'Italiotes, qui fabriquaient et colportaient du verre, des poteries, de la bijouterie qui n'était elle-même que du clinquant, et, sur toutes ces babioles, était

représenté quelque sujet susceptible de plaire à la foule, inspiré même de sa dernière « lubie ».

Voici une modeste lampe en terre cuite du IIe siècle après Jésus-Christ, trouvée à Rome et conservée dans la collection J. Sambon : un cheval victorieux, Anicetus, est représenté à côté de Pégase ; c'est une allusion à la rapidité de sa course. Une bannière (*titulus*) avec une inscription nous dit qu'il a été vainqueur trente-neuf fois. Plus tard, avec la fréquence des courses, certains chevaux fournirent une carrière qui nous paraît extraordinaire. De nombreuses inscriptions mentionnent des victoires mémorables, et elles étaient rapportées dans les *Acta*, espèce de chronique journalière qui était inscrite à Rome sur un mur blanchi, comme les édits et les affiches. Sur une lampe en terre cuite, au British Museum, on voit un cheval qui a remporté la victoire dans les *ludi Magni* ou *Romani ;* il est accompagné par un grand nombre d'esclaves qui portent les prix de la course et le *titulus* ou bannière où est inscrit le nombre des victoires. On notait les chevaux qui comptaient plus de cent victoires : le célèbre cocher Dioclès, sous le règne de Domitien, possédait un cheval qui avait gagné au moins deux cent fois le prix (*ducenarius*) ; Tuscus, qui fut le *funalis* du cocher Fortunatus, gagna trois cent quatre-vingt-six fois le prix, et Victor, qui appartenait à Gutta Calpurnius, l'emporta quatre cent vingt-neuf fois. On sait combien ces chevaux étaient choyés : Suétone nous raconte les folies que fit Caligula pour son cheval *Incitatus*, auquel il donnait à boire dans une coupe d'or ; une mosaïque des bains de Pompéianus du IVe siècle après Jésus-Christ, découverte en Afrique, dans la province de Constantine, nous montre des chevaux dans leur écurie, auprès desquels sont inscrites des paroles d'éloge et d'affection : *Vincas, non vincas, te amamus Polidoxe !* Les chevaux du cirque étaient richement

COURSE DE CHARS SUR UNE LAMPE DU IVe SIÈCLE.

équipés ; on suspendait à leur cou des clochettes, des bulles ou grelots, des phalères, des croissants ; on mettait autour de leur poitrine des résilles de soie et d'or. Voici une applique de guidon du IVe siècle, de la collection du baron Diegarth ; elle est en bronze finement incrusté d'argent, et représente un cheval victorieux avec son nom sur une targette : TACVS.

La course de chars était préférée par les Romains à la course de chevaux libres. Je donne la reproduction d'une lampe en terre cuite du IVe siècle avant Jésus-Christ, dont on a trouvé plusieurs exemplaires et qui représente, avec une grande naïveté, mais aussi avec des détails très amusants, une course dans un cirque. La scène est vue à vol d'oiseau : quatre chars sortent en deux lignes des écuries et longent le soubassement de l'épine, sur lequel on voit les *metæ*, l'édicule avec les œufs, symboles des Dioscures protecteurs des chevaux, les *phalæ* ou tours en bois et l'obélisque d'Auguste ; on voit également l'un des côtés du cirque, rempli de spectateurs.

CHEVAL VAINQUEUR
SUR UNE APPLIQUE EN BRONZE.

Les chars — généralement au nombre de quatre — étaient attelés de quatre chevaux, dont le meilleur devait être le *funalis ;* d'autre fois, de deux (*biga*), de trois (*triga*) ou de six, de sept, de huit et même de dix (*sejuges, septemjuges, octojuges, decemjuges*) ; ils devaient faire habituellement sept fois le tour de l'arène.

Les chars sortaient simultanément des remises (*carceres*) ; prenaient la droite de la *spina*, long mur ou soubassement qui partageait l'arène en deux dans le sens longitudinal ; doublaient les bornes (*metæ*) dressées à son extrémité et parcouraient ensuite la carrière en sens inverse, suivant la gauche de la *spina*. A chaque tour, un homme enlevait un des sept œufs et un des sept dauphins placés sur des architraves supportées par deux colonnes. Des juges, chargés de décerner les prix (*tribunal judicum*), siégeaient tout près de la ligne marquée à la craie, où s'arrêtait le char vainqueur.

Des pions de jeux (*calculi*) en bronze, appelés *contoruiati nummi* par les numismates, parce qu'ils ont au pourtour un cercle gravé, nous

COMBATS DE GLADIATEURS SUR DES LAMPES ROMAINES DES Ier ET IIe SIÈCLES APRÈS JÉSUS-CHRIST.

(Collection J. Sambon.)

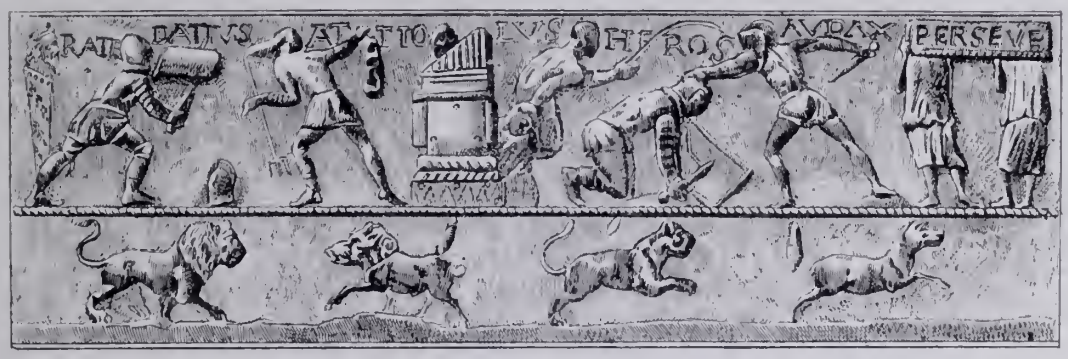
montrent plusieurs sujets, ayant trait aux courses de chars. Sur l'un d'eux nous voyons un aurige, Euthymius, debout, de face, tenant par la bride deux chevaux victorieux, portant sur la tête des palmes. On a trouvé plusieurs statues d'auriges. Le Musée des Thermes, à Rome, possède une série de bustes qui nous montrent tous les détails de leur accoutrement. Leur costume consistait en une tunique courte, de la couleur du parti auquel ils appartenaient — la faction rouge (*russata*) et celle des blancs (*albata*) sont les plus anciennes, puis furent créées la bleue (*veneta*) et celle des verts (*prasina*) —; ils avaient un chapeau rond en cuir, ressemblant à un casque, et ils tenaient un fouet à la main; des courroies entrelacées (*fasciæ*) ceignaient étroitement la poitrine, et dans ces courroies étaient glissés un couteau et une médaille : le couteau, pour couper, en cas de danger, les rênes, qu'ils avaient l'habitude d'enrouler autour de leur corps; la médaille, contre le mauvais œil.

BAS-RELIEF TROUVÉ A HALICARNASSE
REPRÉSENTANT
DEUX FEMMES GLADIATEURS.

Les spectateurs suivaient avec un enthousiasme indescriptible les péripéties des courses, et les vainqueurs accomplissaient, quelquefois, des prouesses extraordinaires. On désignait ainsi ces exploits : *occupavit et vicit* (le vainqueur avait pris la tête dès le commencement de la course); *præmisit et vicit* (il avait donné de l'avance à ses concurrents) : *successit et vicit* (du second rang il avait passé au premier); *eripuit et vicit* (resté en arrière pendant une partie de la course, il avait, tout à coup, devancé les autres). Les auriges gagnaient quelquefois des sommes considérables : Martial parle de l'un d'eux, Scorpus, fameux sous Domitien, qui, en une seule heure, avait reçu cinq bourses d'or, et, bien qu'ils fussent *inhonestæ personæ*, ils jouissaient de très grandes prérogatives : vers 150 après Jésus-Christ, on éleva un monument à Dioclès, après qu'il se fût retiré de la carrière, à l'âge de 42 ans, ayant vaincu, dans une course mémorable, Scorpus, qui comptait 2048 victoires, Pompeius Musclosus, qui avait gagné 3559 courses et Pompeius Epaphroditus, également célèbre.

Mais la *plebs* des premiers siècles de l'Empire se passionnait surtout pour les combats de gladiateurs. On en a attribué l'origine aux Étrusques; ils faisaient partie des cérémonies destinées à honorer la mémoire des morts. Les historiens romains nous disent que ces jeux

sanglants furent célébrés pour la première fois dans la ville de Rome, en 264 avant Jésus-Christ, à l'occasion des funérailles de Brutus Pera. En 105 avant Jésus-Christ, deux magistrats, P. Rutilius Rufus et C. Manlius furent autorisés par le Sénat à offrir à la foule un combat de gladiateurs. En 52, Cicéron (*ad fam.*) écrivait : « Tout le monde en



COMBAT DE GLADIATEURS AU SON DE L'ORGUE.

est rassasié ! » mais il ne fait allusion qu'aux esprits cultivés, et reconnaît lui-même ailleurs (*Pro Sest.* 50, 106; 58, 128), qu'aucun genre de spectacle n'avait autant d'attrait pour la multitude. La folie sanguinaire de Caligula donna à ces jeux cruels un développement considérable.

Les gladiateurs se recrutaient surtout parmi les esclaves et les affranchis; mais il y avait bon nombre d'ingénus, qui, tombés dans la misère, étaient encore heureux de trouver dans la gladiature une

table et un gîte. Les chefs de troupe les distinguaient avec un certain orgueil et on lisait sur les programmes : *familia non lanisticia, sed plurimi liberti*. La lutte, sauf le cas de grâce (*missio*), devait nécessairement entraîner mort d'homme, aussi le futur gladiateur, en prêtant serment devant le magistrat, se déclarait prêt à être « brûlé, enchaîné, frappé et tué par le fer ».

Cette dangereuse profession avait pourtant aussi ses avantages : sur les murs de Pompéi on a trouvé des inscriptions qui nous montrent la faveur dont jouissaient ces rudes combattants auprès du sexe faible : le Thrace Celadus est dit : *Suspirium puellarum*, et le retiaire Crescens : *Puparum dominus*.

Je donne les dessins de plusieurs lampes en terre cuite. Sur la première, on voit deux Thraces, l'un armé d'un bouclier rond, l'autre d'un petit bouclier carré; celui-ci, blessé, est tombé à genoux et attend que *l'editor* ait statué sur son sort; dans la seconde lampe, un Thrace et un Samnite sont aux prises, au pourtour, on lit : MELEAGER ROMANVS; dans la troisième, *l'editor* sépare deux Thraces, SABINUS, POPILLIVS, qui ne pouvaient, après plusieurs reprises, venir à bout l'un de l'autre. L'inscription MISSI nous indique qu'ils sont graciés; sur la quatrième lampe, nous voyons un *Oplomachus* debout, à côté d'un cippe sur lequel est posé son casque entre deux branches de laurier; sur la cinquième, un gladiateur vainqueur s'apprête à tuer le vaincu, qui implore sa grâce. Le droit de grâce appartenait à *l'editor*, mais les spectateurs souhaitaient qu'on l'accordât en levant un doigt en l'air et en criant : *Missum !* Leur geste, répété par *l'editor*, donnait au vaincu le droit de sortir de l'arène. Si, au contraire, les spectateurs baissaient le pouce (*vertere pollicem*), en criant *Jugula !* le vaincu tendait la gorge pour recevoir le coup mortel.

Sur des fragments de gobelets de verre trouvés à Rome, en Gaule, en Afrique, on voit des groupes de gladiateurs affrontés et on lit les noms suivants, ainsi accouplés, selon la disposition de combats célèbres :

	CALAMVS — HOLES	PROCVLVS — COLVMBVS
	TETRAITES — PRVDES	SPICULVS — COLVMBVS
OU	GAMVS — CALAMVS	TETRAITES — SPICVLVS
	MEROPS — HERMES	PRVDES — COLVMBVS

Les noms de Prudes et de Tetraites ont été lus sur les *graffiti* des murs de Pompéi (Garrucci, *Inscr. gravées au trait sur les murs de Pompéi*). Suétone cite les noms de Columbus, de Proculus et de Spiculus, qui vivaient aux temps de Caligula et de Néron. Columbus, de la faction des Mirmillons, avait été vainqueur dans un combat contre un gladiateur

VASE EN MARBRE.
Travail romain du IIIe siecle

IMP. FORTIER & MAROTTE

de la faction des Thraces et en était sorti légèrement blessé. Caligula qui favorisait la faction des Thraces, fit verser du poison dans la plaie de Columbus Ce même empereur ne traita pas mieux Proculus, surnommé le Colosse : il le fit garotter et. après l'avoir exposé couvert de haillons à la risée des femmes, il le fit étrangler.

FIGURINE EN BRONZE REPRÉSENTANT UN GLADIATEUR.

Nous empruntons à la collection Gréau, décrite par Frœhner, le dessin d'un petit vase en bronze orné d'un bas relief plaqué d'argent, trouvé à Reims : on y voit un combat ou un exercice de gladiateurs au son de l'orgue. Le vainqueur, AVDAX, cherche à enlever le casque du vaincu, HEROS, qui est tombé à genoux. A gauche du groupe, l'*editor* accorde la grâce à Audax en touchant sa tête avec une gaule flexible; plus loin, une seconde paire de gladiateurs est aux prises : DATIVS, *secutor*, qui semble victorieux et ATTIOLVS, rétiaire, dont le casque est tombé à terre. Entre les deux groupes, sont deux esclaves de l'arène qui portent sur leurs épaules une pancarte à la légende PERSEVERATE. Un Terme palestrique barbu et un orgue hydraulique avec deux musiciens sont placés à gauche et à droite du second groupe.

Dans la même collection, on voyait un manche de poignard en bronze, orné d'une figurine de *secutor* en attitude de combat : il est armé de la *sica* et coiffé du casque à larges bords, le devant fermé au moyen de deux plaques criblées de petites œillères et vêtu d'un *subligaculum* à double ceinturon. La poitrine et le bras gauche sont nus et doivent être défendus à l'aide du grand bouclier carré; le bras droit est cerclé de lanières de cuir, la main gantée. Il porte des cnémides aux deux jambes et des sandales.

FIGURINE EN BRONZE REPRÉSENTANT UN NAIN ALEXANDRIN.

Suétone nous a laissé une description des spectacles variés offerts par César au peuple romain, l'an 45 : combats de gladiateurs, jeux scéniques dans toutes les langues, courses du cirque, luttes d'athlètes, naumachies, pyrrhique ou danse militaire, *ludus Trojæ*, chasses, etc.; mais pendant les quatre siècles qui s'écoulèrent depuis Auguste jusqu'à Théodose les jeux atteignirent des proportions encore plus considérables. Les plus anciens étaient les *ludi Romani, Plebei, Florales, Megalenses, Apollinares, Ceriales.*

Sous Auguste, on créa les *ludi Martiales* (12 mai) à l'occasion de la dédicace du temple de Mars (2 av. J.-C.) ; les *ludi Augustales* (du 3 au 12 oct.) pour fêter le retour d'Auguste de l'Orient ; les *ludi natalicii,* qui à partir d'Auguste furent célébrés à l'anniversaire de la naissance de l'empereur, et enfin les *Actia.*

Plus tard furent fondés les jeux *ob lætitias publicas,* les *ludi Parthici, Adiabenici, Alamannici, Francici, Gotici, Persici, Sarmatici ;* d'un intérêt tout spécial étaient les *sæculares ludi,* qui furent célébrés sept fois sous l'Empire et dont les monnaies nous ont conservé un brillant souvenir. Constantin fonda les *ludi fugato Licinio,* pour commémorer sa victoire définitive sur son rival Licinius.

Et le peuple romain aimait à s'asseoir des jours entiers et souvent même la nuit à la lueur des torches, sur les gradins du Cirque ou de l'Amphithéâtre. Au spectacle passionnant de la course, à celui troublant du combat des gladiateurs et des bêtes féroces, se mêlaient quelquefois les scènes grotesques. Et nous terminons cet exposé en décrivant une figurine de pygmée alexandrin, qui prend l'attitude d'un pugiliste de profession. Campé fièrement sur ses jambes torses, faisant bomber sa poitrine, il devait mettre en bonne humeur les spectateurs en provoquant quelque lutteur syrien célèbre, aux muscles d'acier.

C'est au milieu de ces spectacles sanglants, de ces basses réjouissances et de ces parades bouffonnes, que la religion chrétienne eut l'occasion de donner les exemples les plus frappants, et la foule avide de plaisir et de carnage voyait presque avec effroi ces hommes sans défense, qui allaient à la mort en chantant des hymnes et souriaient tristement aux appariteurs qui les poussaient vainement au combat.

O. Théatès.

LA BAGUE A TRAVERS LES AGES

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

Les bijoux répandus dans le Sud de l'Italie, du IIIe au Ier siècle avant Jésus-Christ, venaient surtout de Syrie et d'Égypte, ou, du moins, ils étaient copiés sur des modèles de ces contrées. Alexandrie et Antioche étaient, en effet, également célèbres pour la fabrication des bijoux, et dictaient les modes au monde entier. Athénée[2] raconte que Antiochus IV Épiphane (174-164 av. J.-C.), se plaisait à visiter, en privé, le quartier prospère des orfèvres dans la ville d'Antioche.

On a trouvé, il y a quelques années, en Calabre, un trésor d'orfèvrerie qui donne une idée de ces importations : on y voyait des colliers, des boucles d'oreilles, des bagues, qu'une riche dame, du IIIe siècle avant Jésus-Christ, avait probablement achetés de marchands syriens, égyptiens et grecs.

Il y avait là une véritable *dactyliothèque :* grandes et petites bagues à anneaux creux, ornées de grenats en cabochon lisses ou gravés (sujets : une double corne d'abondance comme sur les monnaies d'Arsinoé, une chaussure, un portrait féminin); bagues en or à bossages ; anneaux à spirales. La plus belle de ces bagues semblait remonter au commencement du IIIe siècle avant Jésus-Christ et avait, sur le chaton, un buste de Pallas en ronde bosse. Une bague de même travail, mais de dimension moins importante, se trouve au British Museum[3] : elle vient également de Calabre (Santa Eufemia, près de Monteleone) et a été trouvée en 1865, dans un tombeau qui contenait des monnaies d'Agathocle.

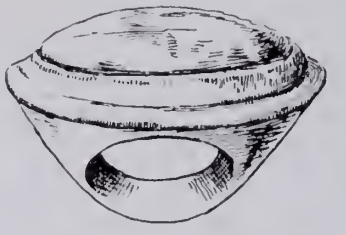
On peut classer à la fin du IIIe siècle avant Jésus-Christ certaines bagues d'un galbe très précis, à grand chaton ovale. Ces bagues sont travaillées entièrement au marteau et atteignent parfois des dimensions considérables. Le chaton, qui a jusqu'à 4 centimètres de diamètre, offre une surface elliptique plane, au milieu de laquelle s'élève un rebord étagé qui sertit la pierre, de préférence un grenat ou une améthyste. Un disque d'or est posé sous la gemme et sert en même temps à cacher les courbures internes de l'anneau et à rehausser l'éclat de la

1. Voir le *Musée,* t. VI, p. 3.
2. Livre X.
3. Marshall, *Cat.*, pl. VI, 224.

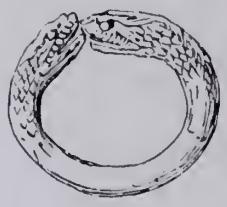
pierre transparente. On sertissait dans le chaton des cabochons dont la forme épousait la courbure de l'anneau, et, par un raffinement de luxe, la mode voulait que l'artiste s'ingéniât à graver l'image sur la surface convexe de la pierre. Le British Museum possède une de ces bagues ornée d'une cornaline, sur laquelle est représentée une tête féminine voilée, qui paraît être un portrait idéalisé d'Arsinoé II, sous les traits de Déméter [1].

Ces grandes bagues se prêtaient aux exigences du goût immodéré pour les portraits qui, dès le IIIe siècle, prévalut en Asie-Mineure et en Égypte, et gagna rapidement Rome, c'est de leurs chatons que sont tombées ces admirables intailles qui nous offrent les effigies de personnages alexandrins, syriens ou romains [2]. Les personnes peu fortunées faisaient également graver leur portrait, à même le métal, sur de grandes bagues en bronze.

Les bagues en or de cette catégorie, sont généralement creuses;



BAGUE HELLÉNISTIQUE.



BAGUE ROMAINE TROUVÉE A BOSCOREALE.

mais aux temps de Pline [3], on portait des anneaux massifs, souvent avec le cachet gravé à même le métal, et la lourde bague sigillaire, avec le portrait d'un Ptolémée, qui est au Louvre, nous montre d'où venait cette mode fastueuse, qui, au dire de Pline, était revenue en faveur sous l'empereur Claude.

Rome, — nous l'avons vu, — dès la fin de la République, suivait docilement les modes d'Alexandrie et d'Antioche. On a trouvé à Pompéi des bagues à anneau très mince et à chaton façonné en boîte, dans lequel est sertie une pierre gravée; les bagues sigillaires ont généralement la forme dite aujourd'hui *bague chevalière;* un grand nombre de bagues de parure affectent des formes capricieuses : serpents affrontés ou enlacés, nœud magique, etc.; d'autres prennent la forme d'un ruban, sur lequel est fixé un sujet en relief. Le British Museum en possède une offrant la figurine d'Isis [4]. Les bagues en forme de serpent ou en forme de nœud étaient très en vogue en Campanie sous les Flaviens, soit à

1. Marshall, *Cat.* n° 367, pl. XI.
2. Furtwaengler, *Antike gemmen*, pl. XXXI, XXXII et XXXIII.
3. « Jam alii pondera eorum ostentant, alii plures quam unum gestare labor est » (XXXIII, 25).
4. Marshal, *Cat.*, 240.

cause de l'heureuse conception des motifs, soit surtout pour la superstition qui s'y attachait. Un de nos orfèvres le plus réputés, Eugène Fontenay, écrivait : « J'aime cette bague faite de deux vigoureuses têtes de serpents affrontées, dont la ciselure est bien sentie. »

En général, les formes des bagues romaines des premiers siècles de l'Empire sont très simples, le luxe consistait surtout dans la gravure des pierres enchâssées dans le chaton. Au siècle d'Auguste, les graveurs habiles accouraient de toutes parts à Rome. Citons les noms de Dioscoride, dont on a des intailles représentant les portraits de César et de Cicéron; de Hyllos, fils du précédent, dont le Cabinet des Antiques possède une superbe intaille représentant un taureau furieux ; de Scylax, dont le même musée conserve un portrait de style alexandrin, provenant de la collection Nervegna de Brindes, de Evodos, l'auteur d'un portrait de Julie, fille de Titus, sur une grande aigue-marine.

On aimait également la réunion, sur le même doigt, de bagues

BAGUE ROMAINE A DEUX CHATONS (ANULUS POLYPSEPHUS).

BAGUE ROMAINE AVEC MASQUE TRAGIQUE.

portant des pierres de couleurs diverses. Martial parle d'un de ses amis qui portait, comme s'il voulait étaler la boutique d'un joaillier, des sardonyx, des émeraudes, des jaspes, à une seule phalange de ses doigts.

Dès la fin de la République, mais surtout sous l'Empire, se généralisa la mode d'une espèce particulière d'onyx noire à veines d'un beau bleu cendré; en coupant la pierre dans le sens des veines bleues, on obtenait une couche claire sur un fond sombre, de manière que la gravure, retrouvant la partie noire, se détachât sur la surface bleuâtre. Le nom italien *nicolo* ou *onicolo*, dérivé du grec ὀνύχιον, est resté attaché à cette pierre qui est une des caractéristiques de la bijouterie romaine.

Les artistes cherchaient aussi à attirer l'attention par l'ingéniosité de la technique : on a trouvé quelques exemples de bagues romaines ayant le disque du chaton taillé en forme de tête, afin d'épouser les contours d'un portrait découpé dans une plaque en pierre dure ; d'autres fois, c'est une lamelle d'or estampée, qui est habilement incrustée dans un anneau de bronze ou de fer. Le British Museum possède deux bagues de cette catégorie : l'une avec un portrait de Jules César, l'autre avec un portrait de Faustine mère.

L'anneau sigillaire jouait un grand rôle chez les Romains : Tite-Live[1] nous dit que quand Annibal eut en son pouvoir la bague de Marcellus, on craignit à Rome qu'il ne réussît à tromper la bonne foi des villes restées fidèles à la République, et Pline[2] voit un mauvais présage pour les mœurs dans la nécessité de l'usage de l'anneau sigillaire.

L'histoire mentionne plusieurs types adoptés par des personnages célèbres. Sylla avait pris pour cachet l'image de Jugurtha captif remis entre ses mains[3] : Lentulus Sura avait sur son anneau le portrait de Scipion[4] ; César fit graver, sur le chaton de sa bague, une Vénus armée[5] ; sur l'anneau de Pompée, qui fut présenté avec sa tête à Jules César, était gravé un lion tenant un glaive entre ses crocs[6] ; Auguste eut d'abord un sphinx[7], puis un portrait d'Alexandre le Grand, et, en dernier lieu, son portrait à lui, gravé par Dioscoride ; Mécène avait sur sa bague une grenouille[8] : Galba, un chien sur une proue de navire[9] ; Hadrien, son portrait.

On a trouvé un certain nombre de bagues, du Ier au IIIe siècles, ornées de portraits d'empereurs : elles étaient, aux débuts de l'Empire, une marque de faveur accordée à ceux qui étaient admis dans l'intimité du prince[10] (*amici Augusti*). Je donne le dessin d'une bague en électrum, du Cabinet des Médailles, qui offre l'image d'un souverain barbare haranguant ses troupes et précédé par une Fortune de Ville.

Une classe assez nombreuse de bagues romaines portaient une clef en guise de chaton. Elles sont généralement en bronze et les rares exemples en or semblent postérieurs au IIIe siècle après Jésus-Christ ; une de ces bagues, au British Museum, a la clef goupillée avec l'anneau, de façon à jouer librement. M. Marshall[11] fait observer que déjà, sur un sarcophage étrusque du IIe siècle avant Jésus-Christ, la figure de la morte, Scianti Thanunia, porte sur le quatrième doigt de la main gauche une bague-clef. Cette coutume — très commode du reste — semble s'être propagée presque partout où a pénétré la civilisation romaine ; elle était assez répandue en Gaule.

1. XXVII, 28, 4.
2. *H. N.*, XXXIII, 26.
3. Pline, XXXVII, 1 ; cf. ses médailles. Babelon.
4. Cic., *Cat. III*, 50 ; Ov., *Trist.*, I, 7, 5.
5. Dion Cassius, XLIII, ch. 43 ; cf. les médailles des monétaires Æmilius, Flaminius, Sepullius (Babelon).
6. Plut., *Pomp.*, 80.
7. Suet., *Aug.*, ch. 50 ; Pline, *N. H.*, XXXVII, 9 ; cf. les cistophores d'Auguste (Gabrici, *Num. di Augusto*, dans *Studii e materiali Arch. di Milani*), la cuirasse d'une statue de marbre au Vatican et une pierre gravée avec une monture du IIIe siècle, au Musée archéologique de Florence.
8. Pline, XXXVII, 9.
9. Dion Cassius, LI, ch. 3.
10. Suet., *Tib.*, 58.
11. Cat. XVIII.

Les Romains se servirent aussi de la bague comme gage de fiançailles *(anulus pronubus)*. Cette coutume remonte à l'époque où la généralité des Romains portaient des bagues en fer, et, encore aux temps de Pline, le fiancé offrait une bague de fer sans gemme [1]. Les bagues en fer sont rares, parce que ce métal s'oxyde facilement : le British Museum possède une de ces bagues de fiançailles en fer, sur le chaton de laquelle sont gravés les portraits des deux fiancés [2]. Les bagues de

BAGUE AVEC L'IMAGE D'UN SOUVERAIN BARBARE.

BAGUE A CHATON ÉPATÉ AVEC UNE « POINTE NAÏVE ».

BAGUE DU IVe SIÈCLE AVEC NICOLO GRAVÉ.

fiançailles en or ne semblent pas avoir été d'un usage courant avant le IIIe siècle après Jésus-Christ.

Aux IIIe et IVe siècles, la bijouterie prend un caractère tout à fait différent de celui des premiers siècles de l'Empire. C'est, avec l'apparition de formes bizarres et compliquées, une subite floraison de motifs

BAGUE DU IIIe SIÈCLE ORNÉE D'UNE MONNAIE D'OR.

BAGUE DU IVe SIÈCLE EN FORME D'ŒIL.

de décoration très subtils, quelquefois même extravagants Les formes principales sont :

1° La bague dite à chaton épaté ; 2° la bague à pans coupés; 3° la bague à chaton surélevé; 4° la bague à plusieurs chatons et à multiples anneaux; 5° la bague à ruban, souvent ajouré; 6° la bague à anneau, en forme d'enfilade de perles ou à cordelette.

Il est difficile de déterminer devant le grand nombre de bagues que possèdent les musées, venues de sources diverses, quelle part revient aux orfèvres romains. La Syrie semble entrer pour beaucoup dans la fabrication des pièces les plus extravagantes : les Syriens faisaient

1. XXXIII, 12. « Intra domum vero ferreis (anulis utebantur), quo argomento etiam nunc sponsæ muneris vice ferreus anulus mittitur isque sine gemma. »

2. Marshal, *Cat.*, n° 1479, pl. XXXIII.

un grand commerce de bijoux, surtout de bijoux de pacotille, et ils flattaient les goûts du bas peuple, ou des Barbares. Mais il est parmi ces bagues des exemples où la forme, capricieuse et hardie, ne manque point de charme, et où la décoration, pour minutieuse qu'elle soit, ne donne nullement une impression fâcheuse. Les sarcophages de l'époque des Tétrarques nous montrent que la sculpture suivait les mêmes lois décoratives : il est donc très probable que les meilleures pièces d'orfèvrerie de cette époque soient l'œuvre d'orfèvres romains.

La bague dite à chaton épaté appartient aux IIIe et IVe siècles; elle offre, à côté du chaton, deux épaules qui forment un angle presque aigu avec la partie de l'anneau qui passe sous le doigt; ces épaules sont souvent échancrées et ciselées en forme de fleuron, ou ornées de godrons, quelquefois, entre deux ornements à feuillage, on a réservé un triangle qui est finement ajouré. La partie supérieure de ces bagues, ayant la forme d'une amande, avec, au milieu, une rondelle d'onyx.

BAGUE DU IVe SIÈCLE A PANS COUPÉS.

BAGUES DE BASSE ÉPOQUE ROMAINE A CHATONS SURÉLEVÉS.

offre l'aspect d'un œil, et, dans quelques-unes, l'orfèvre a rendu plus apparente cette ressemblance, en choisissant une pierre qui imite bien la pupille de l'œil.

Le chaton de ces bagues renferme parfois un denier d'or : on en a trouvé avec les portraits d'Hadrien, de Marc Aurèle, de Septime Sévère, de Caracalla, d'Alexandre Sévère, de Géta, de Dioclétien, de Maximien. King[1] a proposé de voir, dans ces lourdes bagues à effigie impériale, des décorations militaires. Les Gaulois ont imité beaucoup ce genre de bague : on a trouvé un atelier d'orfèvre gaulois, qui contenait plusieurs bagues de cette forme, encore inachevées, avec le chaton lisse, sur lequel on gravait probablement un sujet au choix de l'acquéreur; plusieurs de ces bagues étaient coulées et ensuite ciselées. Cette forme était aussi très répandue en Angleterre. M. Grueber a publié une trouvaille de bagues d'or et de monnaies, qui détermine l'époque précise où ces bijoux étaient de mode.

1. *Antic Gems and Rings*, I, p. 345 et suiv. Voyez aussi Middleton, *Lewis Coll.*, p. 23. Au British Museum, on voit une de ces bagues, en or massif, provenant de Tarse, qui a, sur le chaton, l'image de Rome assise et, autour, le nom Γερωντίου (Marshal, *Cat.*, p. 31, nº 188).

Ces bagues sont ornées souvent d'un nicolo ; quelquefois, il s'élève en forme de cône tronqué.

Les bagues à pans coupés sont abondantes au IVe siècle : je donne le dessin d'un de ces bijoux, orné d'un fin travail ajouré à rinceaux ; un grand nombre venaient de Grèce ou d'Asie Mineure. Le British Museum [1] possède une jolie bague avec des rosaces ajourées, ayant sur le chaton l'inscription : ΑΦΡΟΔ / ΓΕΝΕΤ / Δ Σ = Ἀφροδίτη, Γενέτειρα ΔΣ ; mais cette légende a soulevé des doutes ; une autre bague du même musée présente huit pans recourbés, ayant chacun une lettre de l'inscription : Ἐπ' ἀγαθῷ. Quelquefois, une légende court tout le long de l'anneau : sur une bague de l'ancienne collection Hamilton, aujourd'hui au British Museum, on lit : Μαρκιανέ, τέκνον χρηστόν, Οὐρανία σε τηρεῖ.

La bague à chaton surélevé prit un plus grand développement après le Ve siècle, et c'est surtout de Syrie que semblent être venus les

BAGUE JUMELLE, BAGUE AJOURÉE ET BAGUE A PLUSIEURS CHATONS DE BASSE ÉPOQUE ROMAINE.

modèles : mais déjà aux IIIe et IVe siècles, nous en trouvons plusieurs exemples de travail romain. On commença par sertir dans le chaton une pierre en forme de cône tronqué au sommet, puis on éleva, sur le chaton même, une petite plateforme destinée à mettre en évidence la gemme. Je donne le dessin d'une bague qui a le chaton en forme de moule à pâtisserie.

Une des plus gracieuses parmi ces bagues est le n° 533 du British Museum [2]. L'anneau est terminé par deux lions accroupis, qui tiennent entre leurs griffes un sardonyx en forme de cône tronqué, sur lequel est gravé un minuscule portrait. Nous avons déjà vu ce motif des deux lions tenant entre leurs griffes la gemme ; nous le retrouverons à plusieurs reprises.

La mode déjà fort ancienne de porter plusieurs bagues au même doigt suggéra l'idée de ces bagues à triple, à quadruple ou même à quintuple corps, dont le point de départ est un seul anneau sous le doigt. Cette forme est fréquente en Égypte aux IIIe et IVe siècles.

La bague jumelle en or est, au IVe siècle, la bague de mariage par

1. Marshal, *Cat.*, n° 643, pl. XVII. Voyez Riegl, *Spætrœmische Kunstind.*
2. Marshal, *Cat.*, pl. XV.

excellence; je ne connais pas de motif plus gracieux dans son extrême simplicité, que celui du n° 586, au British Museum, à l'inscription : *dulcis, dulci.* D'autre part, nous trouvons réunis sur un même anneau plusieurs chatons; là encore la fantaisie de l'orfèvre a multiplié les combinaisons et nous le voyons occupé à choisir avec grand soin la couleur des pierres, se plaisant dans le contraste des couleurs éclatantes. Pour bien comprendre cette bijouterie un peu prétentieuse du IVe siècle, nous devons penser aux costumes de l'époque, aux couleurs et aux riches broderies des étoffes. Jusqu'ici, nous n'avons pas trouvé la perle sur les bagues, bien que Pline dise qu'elle était le licteur des femmes[1], mais elle fait maintenant son apparition.

Au IVe siècle, nous trouvons des bagues en bronze à émaux cloisonnés. Un exemple typique est au British Museum. Les ouvrages d'émaillerie étaient très répandus en Gaule : l'écrivain grec Philostrate attribue la connaissance de l'émailleur « aux barbares voisins de l'Océan », et on a trouvé en 1869, au Mont-Beuvray (la Bibracte de César), tout un quartier occupé par des émailleurs gaulois[2].

Les inscriptions sont fréquentes sur les bagues des IIIe et IVe siècles, surtout les inscriptions grecques sur des bagues venant du Sud de l'Italie, de la Grèce ou d'Asie-Mineure. Quelquefois on y lit un nom féminin : Αἰλία καλή, Κυρία καλή ; ailleurs, une formule de donation : λαβέ (« Accepte »). Une modeste bague en argent, avec un clou prophylactique en or, au British Museum, porte la jolie devise : Χαίρω τῷ δώρῳ διὰ τὴν φιλίαν τοῦ δόντος (« C'est le sentiment du donateur qui fait la richesse du cadeau »). Le plus souvent, nous trouvons exprimé un vœu de bonheur : ἐπ' ἀγαθῷ ; ou bien c'est une dédicace à une divinité : Μέγα τὸ ὄνομα τοῦ Σάραπις. Sur une petite bague en or, on lit l'amoureuse comparaison : μέλι. Les légendes latines répètent à peu près les mêmes formules. Les vœux de bonheur sont fréquents : *Feliciter*, — *Utere felix*, — *Vivas ;* le donateur exprime quelquefois un sentiment plus personnel : *Escipe memoriam* et la plaisanterie n'est point pour lui déplaire : *Parum te amo ;* sur un camée représentant une main qui tire une oreille, on lit : *Memento !* Des bagues en bronze portent l'inscription : CONSTANTINO FIDEM ; une autre en or, D·N·CONSTANTI AVG N[*ovo*] A[*nno*] FIDEM[3]. On pense qu'elles étaient données par l'empereur à des officiers.

ARTHUR SAMBON.

(*A suivre.*)

1. Une inscription trouvée à Grenade, en Espagne (*C. I. L.*, t. II, 3386), mentionne des bagues avec diamants et une bague avec des émeraudes et une perle, destinées à une statue d'Isis.

2. Reinach, *Cat. de Saint-Germain*, p. 104.

3. *Arch. Anz.*, 1892, p. 174. — Marshal, *Cat.*, XXI

BIBLIOGRAPHIE

Nymphen und Chariten auf Griechischen Münzen, mit 482 Abbildungen auf XII Tafeln, von F. Imhoof-Blumer. Athènes, 1908. — Extrait du *Journal International d'Archéologie et Numismatique*, dirigé par le Dr J. Svoronos.

Un groupe très considérable de monnaies grecques offre d'un côté une tête féminine sans attributs et dépourvue de ces caractéristiques qui permettent de reconnaître l'image d'une divinité. Plusieurs numismates, occupés d'un sujet spécial, ont proposé cependant des identifications avec des représentations de divinités grecques. C'est ainsi que la gracieuse tête féminine, qui se voit sur les monnaies de Néapolis, avec les cheveux tantôt soigneusement ondulés, tantôt flottant au gré du vent, a été considérée comme pouvant représenter Dia-Hébé; d'autres images sur les monnaies de Métaponte, qui portent sur la tranche du cou, ou autour de la tête, les inscriptions : NIKA, — ΗΟΜΟΝΟΙΑ, — ΗΥΓΙΕΙΑ, semblaient devoir personnifier la Victoire, la Concorde, la Santé; dans celle des monnaies de Vélia, on se plaisait à voir une image ancienne d'Athéna et dans celles qui ornent les ravissants tétradrachmes de Syracuse, on croyait retrouver tantôt Artémis, tantôt Athéna ou encore Niké.

Et pourtant, un grand nombre de monnaies d'Italie, de Grèce ou d'Asie Mineure, offrent des images dans lesquelles on peut facilement reconnaître des représentations de nymphes, et quelques-unes portent même, au pourtour, le nom d'une nymphe.

Certains érudits ont le grand tort de repousser parfois les explications fort simples et de rechercher dans les images des Anciens des significations mystérieuses. Tel n'est pas le rôle de M. Imhoof-Blumer. Dès ses premiers essais, il a repoussé le « bavardage » scientifique et a montré une précision de méthode et une clarté de vues, que peu de numismates ont eues avant lui. Il a la « bonhomie » des grands savants auxquels on reconnaît l'autorité nécessaire pour ramener dans leurs justes limites les questions, qu'une érudition trop « chercheuse » a fait déborder.

Son nouveau livre : *Nymphen und Chariten* nous offre un recueil complet et admirablement composé de tous les documents monétaires sur la représentation sculpturale des nymphes et sur le célèbre groupe hellénistique des Charites. C'est un précieux répertoire, et, comme deux précédents ouvrages de l'auteur : *Tier- und Pflanzenbilder* et *Commentaire numismatique de Pausanias*, il sera le point de départ d'importantes comparaisons.

C'est, en effet, par de semblables études que la numismatique et l'archéologie, de temps à autre, se donnent la main pour faire un grand pas en avant.

L'ouvrage est divisisé en trois chapitres :

I. Représentations de nymphes sur des monnaies des époques hellénique et hellénistique : *a*) nymphes de sources ou

de localités; *b*) nymphes bachiques; *b*) néréides.

II. Représentations de nymphes sur des monnaies grecques de l'époque romaine : *A*) nymphes dont le nom est connu; *B*) nymphes anonymes : *a*) nymphes des sources, *b*) nymphes des montagnes, *c*) nymphes bachiques, *c*) groupes de nymphes.

III. Les Charites.

Nous verrons, dans la Grande-Grèce, l'image de Parthénope sur les monnaies de Néapolis, de Phistelia, de Nola, d'Hyria; celle de Satyra sur les monnaies de Tarente; celle d' Ana sur les didrachmes de Métaponte. Thuria est représentée sur les monnaies de Thurium; Hyélé sur celles de Vélia; Mesma sur celles de Medme; Amphitrite coiffée d'un crabe sur les monnaies des Bruttiens. Les représentations de la nymphe Térina sont les plus charmants bas-reliefs que l'antiquité nous ait légués. Tantôt assise sur un cippe, auprès d'une fontaine, elle remplit une hydrie, tandis que, à ses pieds, un cygne se baigne dans l'eau qui déborde; tantôt, reposant nonchalamment sur l'hydrie renversée, elle caresse un oiseau posé sur sa main; tantôt debout, appuyée à une colonne, elle semble triste et rêveuse; tantôt, jonglant avec des balles, elle parait gaie et insouciante. Elle a les ailes de la Victoire, car sa protection assure la victoire; elle est joyeuse ou triste, selon que la coquette petite ville de Terina est heureuse ou inquiète.

En Sicile aussi, nous trouvons des tableautins ravissants : voici la nymphe Himéra, qui sacrifie auprès d'un autel, près de la source thermale, tandis qu'un petit Silène se baigne avec volupté dans une vasque; voici la nymphe du lac Camarina, traversant les flots sur le dos d'un cygne, retenant d'un geste gracieux son voile gonflé par le vent; voici encore Ségeste, sacrifiant sur un autel, tandis que la Victoire la couronne. Mais de toutes les images des monnaies siciliennes, celles qui représentent la tête de la nymphe Aréthuse sur les monnaies de Syracuse, retiennent davantage l'attention de l'artiste. L'auteur a réuni une vingtaine de pièces d'une beauté exceptionnelle, — quelques-unes même d'une beauté si souveraine, que jamais, dans le cours de vingt-quatre siècles aucun graveur n'a pu en créer l'équivalent. Dans le nord de la Grèce et en Thessalie, nous trouverons les nymphes : Abdera, Histiaea, Larissa, Hypereia, Arne, Trikka; dans le reste de la Grèce continentale : Corcyre, Aktias, Leucas, Kalliroe, Thébé, Euboia, Chalcis, Salamis, Procris, Callisto, Maia; dans les îles, Europe; en Asie, Sinope, Hérophile, Pyrra, Cyrène, Rode.

Mais à côté de ces nymphes, l'auteur publie les images très curieuses de celles dont nous ignorons encore les noms. Le patient labeur du savant suisse aidera puissamment les recherches en vue de l'identification, peut être possible, de plusieurs de ces anonymes, gracieuses évocations de l'esprit humain toujours inquiet de l'instabilité de la fortune. Le sujet en vaut la peine, car, dans ces jolies protectrices des villes grecques, — les fées de l'antiquité — les Anciens nous ont transmis, presque inconsciemment, leurs plus beaux rêves de l'amour de la mère et de l'épouse.

A. S.

* * *

Le Musée du Louvre : les Peintures, les Dessins, la Chalcographie, par Jean Guiffrey (collection des *Grandes institutions de la France*). — Paris, H. Laurens, in-8° carré.

Le Louvre est sans doute le musée du monde qui a le plus de fervents amis : mais ceux qui connaissent un à un tous ses chefs-d'œuvre ignorent souvent l'historique du musée et l'époque où y entrèrent chacun de ces monuments qu'entoure tant de dévotion. Cette étude, extrêmement claire et commode, les renseignera d'une façon précise et heureuse. Elle plaira aux curieux et à tous les amis de l'art. Ajoutons que le livre est abondamment illustré, ce qui ajoute un attrait de plus à ces pages très documentées.

J. F.

* * *

La Cathédrale de Chartres, par René Merlet (collection des *Villes d'art célèbres*). — Paris, H. Laurens, in-16.

Le second volume de cette collection

est consacré à l'un des plus nobles et des plus purs chefs-d'œuvre du génie français. Il suffit de dire que cette monographie est écrite avec autant de piété esthétique que de scrupule historique, pour donner à tous les amis de notre art gothique français le désir de faire le pèlerinage de l'admirable cathédrale avec le joli livre de M. Merlet pour guide.

J. F.

* * *

Le Château de Coucy, par E. Lefèvre-Pontalis (collection des *Petites monographies des grands édifices de la France*). — Paris, H. Laurens, in-16.

Autrefois, les voyageurs aimaient les ruines pour leur romantisme pittoresque. Elles attiraient par le charme de leur désuétude, leur poésie sauvage, le désordre de leurs masses énormes et déshabituées. Aujourd'hui, le voyageur est moins romantique et moins rêveur : il a le besoin de savoir, et, devant de belles ruines, son premier désir est d'en tenter, en esprit, la reconstruction.

C'est ce souci général de l'esprit historique qui suscite l'apparition de monographies précises, concises et scientifiques comme celle-ci, dont M. Eugène Lefèvre-Pontalis est l'auteur, comme il est l'inspirateur et le directeur de la collection dont ce volume n'est que le premier tome. Une introduction historique de M. Lauer précède la description des ruines de Coucy : si rigoureusement documentées que soient ces pages, elles n'en sont pas moins d'une lecture facile, et de remarquables illustrations, — la plupart d'après de magnifiques photographies de l'auteur, — ajoutent au texte le plus parlant des commentaires.

On ne peut que souhaiter une heureuse fortune à une collection aussi utile et aussi intelligemment conçue.

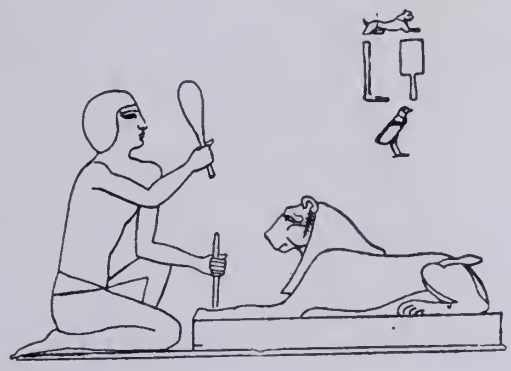
J. F.

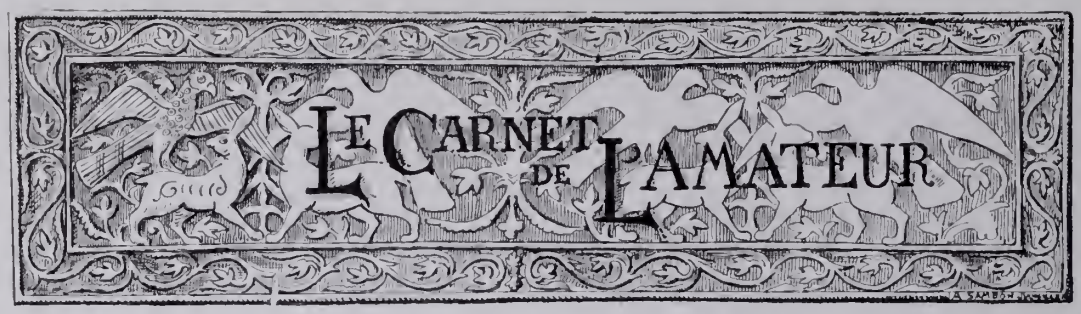
* * *

Bordeaux, par Charles Saunier (collection des *Villes d'art célèbres*). — Paris, H. Laurens, petit in-4°.

Bordeaux n'est pas seulement l'une des plus riantes villes françaises, l'une des plus animées et l'une des plus aimables que possède la province, c'en est aussi l'une des plus belles. Des ruines romaines, — un chef-d'œuvre de l'art roman, la façade de l'église Sainte-Croix, — un chef-d'œuvre roman et gothique à la fois, Saint-Seurin, Saint-André, la célèbre cathédrale, d'autres églises encore donnent à Bordeaux le prestige d'un art déjà lointain. Il s'y ajoute d'admirables hôtels du XVIIe et du XVIIIe siècles. Cette grande ville ensoleillée possède donc un charme complexe, auquel ses larges artères, ses jardins et son fleuve ajoutent une beauté de plus. C'est avec autant de pénétration que de précision que M. Charles Saunier a dit ce charme très particulier : son livre sera aimé de tous les amis de l'art français.

J. F.





Les accroissements des Musées. — Un groupe de huit amateurs, sur l'initiative de M. Migeon, conservateur des objets d'art au musée du Louvre, a acquis la collection de Victor Gay. Les meilleures pièces ont été choisies pour les collections du Louvre et le reste a été vendu aux enchères à l'Hôtel Drouot. D'autre part, M. Migeon a acheté douze plaques d'émaux peints par Monvaerni, qui prennent place parmi les œuvres les plus remarquables de cet important atelier d'émailleurs de Limoges, de la fin du xve siècle.

— La Ville de Paris vient d'acquérir pour le musée Carnavalet un portrait de Mme de Sévigné, attribué à Mignard.

— On vient d'exposer, pour la première fois, dans la salle Puget, au Louvre, un bas-relief représentant sainte Cécile, qui a été reconnu, d'après un dessin de Gaignières, pour avoir fait partie du monument du musicien Henri du Mont (1684), organiste de l'église Saint-Paul, où il avait son tombeau.

— Mme Auguste Dufay a légué au Louvre une statuette, attribuée à Falconet, représentant une femme assise et lisant.

* * *

Fouilles. — On a trouvé à Naples, sur la partie haute de la ville, au Corso Victor Emmanuel, une mosaïque italiote, en couleurs, de très grande importance.

— M. Gauckler a repris les fouilles au mont Janicule : sous le premier temple syrien, on a découvert un second sanctuaire du même genre, avec le local destiné aux ablutions rituelles (*delubrum*); c'est à celui-ci qu'appartenaient les statues du IIIe siècle après Jésus-Christ, trouvées dans la première campagne de fouilles. Une tuile estampillée donne une date approximative pour le plus ancien des deux temples, celui de Gaïenas; il serait du règne de Commode.

— Le P. Prospère-Marie Viaud, supérieur du couvent franciscain de Nazareth, en Galilée, a retrouvé, sous l'église actuelle, les substructions de l'ancienne basilique des Croisés. On y a recueilli, entre autres choses, cinq chapiteaux de forme polygonale, ornés de magnifiques sculptures représentant une vingtaine de scènes allégoriques ou tirées des Évangiles.

* * *

Les Expositions. — Le Salon des artistes humoristes, qui aura lieu au Palais de Glace du 25 avril au 15 juin, contiendra une section rétrospective consacrée au portrait-charge : on y verra notamment des caricatures d'acteurs et d'artistes.

Bruxelles, à l'occasion de l'Exposition Internationale, qui aura lieu l'an prochain, prépare une exposition rétrospective du XVIIe siècle, qui se tiendra au Palais du Cinquantenaire. Le comité espère obtenir des gouvernements étrangers le prêt de tableaux de Rubens, de Van Dyck, de Teniers; mais ces déplacements d'œuvres d'art d'inestimable valeur sont chose très dangereuse et que nous désapprouvons complètement. Il est question aussi d'organiser des fêtes et des cortèges rappelant les fastes de la Flandre, sous le gouvernement de l'archiduc Albert.

* * *

La beauté de nos avenues. — Le Conseil municipal s'est ému de l'envahissement et de la baroque apparence des bâtiments de style « utilitaire », construits depuis le décret du 13 août 1902. M. Émile Massard vient de déposer une intéressante proposition, tendant à modifier complètement ce décret portant règlement sur les hauteurs des constructions dans la Ville de Paris.

La Maison Dorée. — On vient de transformer en bureau de poste l'ancien restaurant de la Maison Dorée; la nouvelle décoration est l'œuvre de l'architecte René Binet. Théophile Gautier, avec une fine pointe d'humorisme, avait appelé cette maison des gourmets « une maison en or, ornée de pierre ». Des reliefs en stuc ont remplacé les moulures dorées; mais les moulages sont des caricatures en grand des appliques de meubles par Caffieri. *L'Illustration* a donné, dans son numéro du 10 avril, la reproduction d'une lithographie d'Eugène Lamy, représentant ce bâtiment sous le Second Empire. La façade, bien plus simple, avait un aspect fort agréable; avec la vieillesse, est venue la coquetterie grimaçante et la mignardise.

* * *

L'Institut archéologique français au Caire. — Le 13 avril, à l'occasion du Congrès international d'archéologie, a été inauguré le nouvel Institut archéologique français du Caire. De tous les côtés, des efforts sérieux vont être faits pour entreprendre des fouilles en Égypte sur une très vaste échelle.

* * *

La nouvelle Pinacothèque du Vatican. — Le pape Pie X a inauguré, le 27 mars, la nouvelle Pinacothèque du Vatican, aménagée sous la haute direction de Mgr Misciatelli, dans la partie ouest du palais, au rez-de-chaussée, dans la cour du Belvédère. La nouvelle installation est un modèle de goût parfait et de logique. Les murs, lambrissés au bas de noyer, sont tendus de soie vert olive; les plafonds sont décorés de caissons et rosaces en stuc du plus pur style de la Renaissance. Çà et là, on a mis au milieu des salles, une vasque ou une table antique en marbre : les tableaux sont disposés avec un goût admirable. Dans la première salle, on voit les tableaux byzantins et les primitifs des XIIe au XIVe siècle; dans la seconde, les florentins : Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Fra Filippino Lippi; dans la troisième, le Pérugin, le Pinturicchio et les maitres de l'école d'Ombrie, nous préparent à l'éblouissant spectacle de la quatrième salle où, dans un grandiose isolement, se voient les chefs-d'œuvre de Raphaël : *la Transfiguration* et *la Madone de Foligno*, autrefois fort mal éclairés. Dans la cinquième salle, on admire l'école vénitienne qui contient ce joyau inestimable : *la Vierge glorieuse* du Titien. Deux autres salles sont réservées aux tableaux des XVIe et XVIIe siècles et aux écoles étrangères.

* * *

L'Organisation des musées. — M. Louis Réau a publié, dans la *Revue de synthèse historique* (octobre 1908), une étude très intéressante sur l'organisation des musées en France. Nous ne savons pas approuver entièrement sa conclusion, qu'à l'heure actuelle, « nous aurions beaucoup à apprendre des Allemands au point de vue de la formation méthodique des collections et de leur aménagement ». Pour un musée documentaire et essentiellement archéologique, la « méthode » précise des Allemands est excellente; mais dans les questions de l'art, soyons « nous-mêmes ».

* * *

Les Ventes. — La vente de la collection Gay, dirigée par Me Lair-Dubreuil et M. H. Leman, a eu un succès qui a dépassé toutes les prévisions. Parmi les émaux champlevés, il y avait des pièces de toute beauté : le n° 35, un fermail de forme ovale, en émail champlevé d'un bleu éclatant, à semis de rosaces réservées et enrichies de turquoises et de cabochons de cristal, a été payé 5.250 fr.; le n° 37, une superbe plaquette de travail italien du XIVe siècle, d'un magnifique coloris bleu et rouge, a été achetée par M. Seligman au prix de 4.500 fr.; le n° 39, une plaque circulaire en émail champlevé, — un véritable chef-d'œuvre, — représentant *la Visitation*, travail français du XIVe siècle, a été adjugée à M. Drey pour 12.000 fr. M. Canessa a acheté une plaque italienne du XVe siècle, niellée et émaillée, avec la légende : SOTIETATIS S. DOMINICI. Aux pieds du Christ, on voit un donateur et un moine de la confrérie qui assistait les condamnés, avec le capuchon cachant entièrement le visage. Parmi les ivoires, on a payé 2.500 fr. le n° 76, une boîte de miroir, et 3.000 fr. une plaque de travail byzantin avec des bustes de saints. Une bague en or du

Moyen-Age a été payée 7.000 fr. et une autre, du VIe siècle, avec le chaton soutenu par deux lions et portant l'inscription PAX, 5.000 fr.

— Ces jours-ci a lieu, à Rome, la vente de la collection Ferroni, dirigée par MM. Jandolo et Sangiorgi. Ferroni était, à Rome, le successeur des Martinetti et des Castellani; on a trouvé chez lui des merveilles qu'il cachait jalousement. On a vendu, le premier jour, 110.000 francs un marbre grec d'une beauté incomparable. C'est un groupe représentant les Trois Grâces. Une copie romaine de ce groupe fut trouvée, au XIIIe siècle, au cours des travaux de la cathédrale de Sienne; plusieurs artistes italiens du XVe et du XVIe siècle se sont inspirés de cette œuvre remarquable. Botticelli était encore sous le charme de cette sculpture, lorsqu'il exécuta le groupe principal de son chef-d'œuvre : *le Printemps.*

L'Accademia de Venise possède un dessin de Raphaël reproduisant le groupe de Sienne. Une autre réplique est au musée du Louvre.

On ignore le nom de l'artiste qui a crée cette ravissante composition, mais dans l'antiquité cette œuvre était célèbre. On la voit sur une monnaie d'Athènes, frappée par un magistrat monétaire du nom de Socrate (Innhoof et Gardner, *Commentaire de Pausanias*, 144, pl. CC, 11 et 12), et elle est représentée sur les monnaies d'une vingtaine de villes grecques : Argos; Naxos; Paros; Héraclée du Pont; Prusa, en Mysie; Aphrodisie, en Carie; Philadelphie et Tralles, en Lydie; Perge et Side, en Pamphylie; Cremna, en Pisidie; Anazarbus, Mopsnestia, Syedra et Tarse, en Cilicie; Antioche, en Syrie.

— On annonce plusieurs ventes de monnaies d'un très grand intérêt. Spécialement importante est celle de monnaies romaines formée depuis vingt ans par le consul E. Weber, qui sera vendue à Munich le 10 mai. Cette collection renferme des médaillons en or uniques et d'un très grand intérêt historique.

— Nous avons reçu le catalogue de la collection Victorien Sardou, qui sera dispersée à la galerie Georges Petit, du 27 au 29 avril, par MM. Lair-Dubreuil et Baudoin. C'est un véritable plaisir de parcourir ce catalogue, car ces collections représentent d'une façon charmante Sardou intime; à chaque page on croit voir le fin sourire du brillant écrivain. Ses goûts devaient nécessairement aller au XVIIIe siècle.

On y remarque, n° 8, un magnifique tableau de Coypel : *Renaud et Armide dans l'île enchantée;* n° 13, une ravissante toile de Guardi : *Une salle de fête;* n° 18, *la Baigneuse*, par Lemoine; n° 19, *la Partie de cartes*, par Longhi; n° 55, *Vénus et l'Amour*, dessin par Boucher; n° 71, *les Jets d'eau*, dessin par Fragonard; n° 282, secrétaire signé *C. Krier.*

L'AMATEUR.

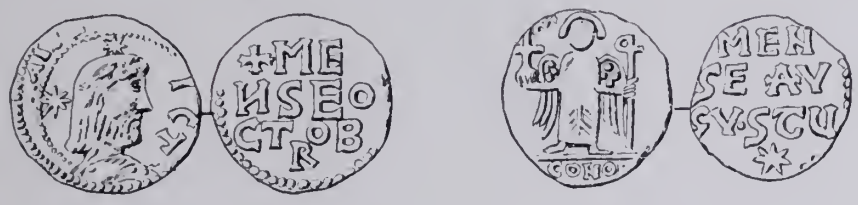
Le Gérant : ÉMILE BONNET.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12 RUE GODOT-DE-MAUROI.

Une de ces monnaies, dans la collection J. Sambon, est refrappée sur les types du n° 124.

126 — *Follis*. Buste du Rédempteur, entre trois étoiles; au pourtour, VICTORIA. Grènetis. ℞. Dans le champ, en quatre lignes ✠ ME — ИSE O — CTOB — R. Grènetis.

Æ. Coll. Santangelo, coll. Foresio, anc. coll. J. Sambon, 20 fr.



126 127

127 — *Follis*. L'archange Michel debout, de face (comparez les sous d'or de Sicon ; au pourtour, VICTORIA : à l'exergue, CONOB. ℞. Dans le champ, MEN — SE AV — ϛV · STV — ⁂. Grènetis.

Æ. Poids, 2 gr. 15. Coll. Foresio, coll. Sambon, 20 fr.

Dans la collection J. Sambon se trouve une refrappe de ces types sur (?) ceux du *follis* décrit au n° 123.

c) *Follis de l'abbaye de Saint-Maxime.*

L'abbaye de Saint-Maxime fut fondée probablement au cours du IXe siècle ; elle prit, du moins, une grande importance à cette époque. Guaïfer, avant l'occupation de Salerne, avait fait des vœux à saint Maxime : dès qu'il fut en possession de la principauté, il fit édifier, à Salerne même, tout près de son palais, une église dédiée à saint Maxime et fit donation à cette église de nombreuses terres qu'il avait acquises avant d'être élu prince, dans une localité comprise entre Sarno, Angri et Nocera, qui avait nom *Amabilis* ou *Casamabile*. Une première donation fut faite en 868 ; une seconde en 874[1].

Un monastère s'éleva sur les terres d'Amabilis et il eut une très grande importance avant le prodigieux développement de l'abbaye du Mont-Cassin. En 899, Guaïmar Ier, en faisant une nouvelle donation aux moines de Saint-Maxime, leur accorda un privilège d'immunité, les garantissant, en vertu d'un chrysobulle des empereurs Léon et Alexandre, contre toute usurpation possible, non seulement des *gastaldi* lombards, mais des officiers byzantins[2] ; vers 901, Guaïmar Ier se retira dans ce monastère. Au XIe siècle, nous trouvons encore mention de l'abbaye de Saint-Maxime[3].

La monnaie à la légende AMABILIS est *presque toujours* refrappée sur le

1. Cod. Cav., t. I, nos XLV-LI, LII, LVIII-LXIV, p. 43-54.
2. Cod. dipl. Cav., t. I., n° 111. Gay., *o. c.*, p. 175.
3. Cod. Cav., t. III, n° 529.

follis à la légende VICTORIA ; elle est, à son tour, *presque toujours* refrappée avec les types du *follis religieux* à la légende XC · REG · XC · IMPE. Ces surfrappes sont relativement assez communes ; mais il est très difficile de trouver un *follis* d'Amabilis au type précis et bien conservé.

128

128 — *Follis*. Buste de saint Maxime, de face, entouré de quatre étoiles. ℞. AMABILIS. Croix ornée et à double traverse posée sur trois degrés ; dans les angles, des étoiles. Grènetis. Æ. Poids, 3 gr. 50. 50 fr.

d) *Monnaies lombardes aux types pieux, probablement de la fin du Xe siècle.*

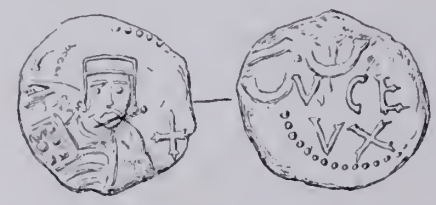
129 — *Follis*. Buste du Christ, de face, tenant les Évangiles ; entre les sigles : IC—XC. Grènetis. ℞. XC · RE · XC · IMPE écrit en deux lignes à travers le champ. Grènetis. Poids, 3 gr. 40, 3 gr. 10. Æ. 15 fr.

129

129 *a*. — REFRAPPE SUR UN AUTRE FOLLIS ANONYME (Sabatier, pl. VIII, 15.)

129 *c*. — REFRAPPE SUR UNE MONNAIE DE L'ABBAYE DE SAINT-MAXIME.

129 *b*.
REFRAPPE SUR UN FOLLIS DE ROMAIN II.



129 *d*.
SURFRAPPE DES TYPES DE MANSON III OU IV.

e) *Monnaies lombardes aux types pieux, probablement du commencement du XIe siècle.*

130 — *Follis.* SA — PE. Buste de saint Pierre. Grènetis. ℞. MP — ΘY. Buste de la Vierge. Grènetis. Poids, 4 gr. 35. Æ. 25 fr.

130 131

131 — *Follis.* Buste de face du Christ, tenant les Évangiles ; de chaque côté, un rameau. Grènetis. ℞. Figure à mi-corps de la Vierge orante ; de chaque côté, des rameaux. Grènetis. Poids, 4 gr. 20, 3 gr. 60. Æ. 20 fr.

Comparez un reliquaire byzantin au Louvre (Schlumberger, *Basile II*, p. 72).

PALDOLF TÊTE DE FER ET PALDOLF II (977-981).

A la mort de Gisulf (977), Salerne fut gouvernée par les deux Paldolf, le père et le fils (Cod. Cav., t. II, n° 300 et suiv.) et, pour un court espace de temps, fut reconstituée, sous l'autorité des princes de Capoue, l'unité des pays lombards du sud, mais cette unité, toute factice, ne devait pas survivre à la mort de Paldolf Tête de Fer (mars 981).

Peut-être faut-il attribuer à la domination des princes de Capoue le follis suivant :

132

132 — *Follis.* Buste à mi-corps d'un prince, de face, tenant de la main droite un sceptre ; à droite, un ornement en forme d'échelle surmontée d'une rosace. ℞. Buste de face, tenant de la main droite un sceptre ; à droite, un ornement à résille. Æ. Coll. J. Sambon. 50 fr.

MANSON III, DUC D'AMALFI ET PRINCE DE SALERNE (981-983) OU MANSON IV L'AVEUGLE, DUC D'AMALFI (1042-1052).

Les anciennes jalousies entre les deux grandes villes lombardes s'étaient réveillées et les Salernitains voyaient de mauvais œil la domination des princes

de Bénévent et de Capoue. Après la mort de Paldolf Tête de Fer, le parti des mécontents profitant de l'éloignement d'Othon II, qui avait conduit son armée en Apulie, fit appel à Manson, duc d'Amalfi. Celui-ci chassa le jeune Paldolf de Salerne et s'empara du pouvoir. Othon, à l'annonce de cette révolution, qui était un grave échec pour sa politique, fit brusquement retour vers la Campanie et arriva dans les premiers jours de décembre (981) sous les murs de Salerne. Othon finit pourtant par conclure la paix avec l'usurpateur et lui laissa Salerne.

Salvatore Fusco a attribué au duc d'Amalfi, Manson IV l'Aveugle, qui fut remis en possession de ses États par Guaïmar de Salerne, une nombreuse série de monnaies de cuivre qui portent l'inscription : MANSO VIC E DVX. Spinelli et Lazari croient que ces monnaies ont été frappées à Salerne par Manson III, l'an 981. Ils font observer que le titre de *vicedux* est insolite à cette époque et que les documents mentionnent toujours Manson III avec le titre de *dux* : *Temporibus D. Mansoni gloriosi Ducis an. X. post ejus recuperationem, et V. an. D. Guaymarii gloriosi Ducis filii ejus die XX mens. Marti Jud. V. Amalphie* (Ex. *Reg. Mon. SS. Trinit. Amalph.*, n° 58 de Camera). Spinelli propose de lire VICE*rosissimus* DVX, car le mot *vicerosissimus* était employé au Moyen Age pour indiquer *dilectissimus, ut viscera amatissimus*[1]. (Comparez le follis de Gisulf avec AMOR POPVLI.) Lazari lisait VIC*tor* E*t* DVX ; l'on peut aussi penser à VIC*arius* E*t* DVX. Toutes ces interprétations semblent un peu forcées ; mais les monnaies de cette époque sont d'une composition si bizarre, que rien ne doit nous surprendre.

Voici la description des monnaies qui portent le nom de Manson :

133 — *Follis.* MANSO — VICE·D — VX écrit en trois lignes dans le champ. Grènetis. ℞. MA ?. Cheval allant vers la droite, la tête baissée.
Æ. Coll. Foresio, coll. Colonna. 50 fr.

L'exemplaire de la collection Colonna a été refrappé avec les types d'une monnaie à la légende DVX ITALIE.

134 — *Follis.* MANS — O VIC·E — DVX écrit en trois lignes dans le champ. Grènetis. ℞. Fortifications : une grande tour à créneaux entre deux tourelles à toiture ronde. Grènetis. Æ. Anc. coll. Sambon. 50 fr.

135 — *Follis.* MANS — O VIC·E — DVX écrit en trois lignes dans le champ. Grènetis. ℞. Buste du duc ou d'un saint entre deux étoiles et deux globules. Æ. Coll. Colonna. 40 fr.

136 — *Follis.* MANS — O VIC·E — DVX écrit en trois lignes dans le champ. Grènetis. ℞. Buste du duc, de face, tenant un sceptre de la main droite ; dans le champ, une étoile. Æ. Anc. coll. Sambon. 40 fr.

137 — *Follis.* MANSO — VIC·E·D — VX écrit dans le champ. ℞. Buste du duc, de face, avec diadème à pendentifs : de chaque côté, une croix.
Æ. Anc. coll. Sambon. 40 fr.

1. Ducange, *Gloss. Med. et Inf. latin.* V. Vicerossimus.

GRANDE VENTE DE MONNAIES

A MUNICH

Le 10 Mai 1909 et jours suivants

Très importante Collection de feu M. Ed. F. WEBER, de Hambourg

DEUXIÈME PARTIE :

MONNAIES ROMAINES & BYZANTINES

Appendice : **Monnaies grecques, Poids monétaires, Livres numismatiques.**

Prix du Catalogue avec 63 planches : 25 Marks.
Sans planches : 3 Marks.

S'adresser, pour Catalogues et renseignements, à l'expert Dr JACOB HIRSCH, numismate, Arcisstrasse, 17, Munchen.

Les Catalogues se trouvent déposés chez MM. C. et E. CANESSA.

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES MONNAIES ANTIQUES

DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ETRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix : 28 francs

Adresser les commissions au siège de la Revue LE MUSÉE, 34, rue de Provence, Paris (9e).

MM. MANNHEIM
EXPERTS
7, Rue Saint-Georges, 7

OBJETS D'ART
et de haute Curiosité

JACQUES SELIGMANN
23, Place Vendôme, PARIS

OBJETS D'ART, CURIOSITÉS
Ameublements Anciens

L. ANDRÉ
15, Rue Dufrénoy, PARIS

RESTAURATION
D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITE

B. C. WILLIAMS
93, Corso Vittorio Emanuele, 93
PALERME

NUMISMATIQUE & BIJOUTERIE ANCIENNE
DE LA SICILE

A. GIANFROTTA
ARTISTE PEINTRE MÉDAILLÉ
Fournisseur de S. M. le Roi d'Italie

PORTRAITS EN MINIATURE
Spécialiste pour les Portraits d'Enfants
S'adresser à la Direction du Journal LE MUSÉE
34, RUE DE PROVENCE, 34

ED. BOUET
17 et 19, RUE VIGNON — PARIS

Réparations d'Antiques
MARBRES, BRONZES, TERRES CUITES

HARO & Cie
PEINTRE-EXPERT
Direction de Ventes Publiques

RESTAURATION DE TABLEAUX
Tableaux Anciens & Modernes de 1er ordre
14, Rue Visconti et Rue Bonaparte, 20

Librairie Artistique et Littéraire
FONDÉE EN 1878
CHARLES FOULARD
7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques. — Téléphone : 828-04.

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES
D.-A. LONGUET

Reproduction de
Dessins, Gravures, Tableaux, Objets d'Art
PHOTOCOLLOGRAPHIE, AUTOTYPIE, HELIOGRAVURE
250, Faubourg Saint-Martin, PARIS
TÉLÉPHONE 403-54

JEAN-P. LAMBROS
Rue Parthénagogion, 14A — ATHÈNES
MAISON FONDÉE EN 1840

Antiquités — Médailles

ÉTIENNE BOURGEY
EXPERT EN MÉDAILLES
7, Rue Drouot — Paris

MONNAIES & MÉDAILLES
ANTIQUITÉS
Adresse télégraphique : *Étienbourg-Paris.*

Dr J. HIRSCH
17, Arcistrasse, MUNICH

NUMISMATIQUE
Adresse télégraphique : Stater-München.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC
BUREAU CENTRAL : *18, Rue Saint-Augustin.*
BUREAU DE PASSY : *18, Avenue Victor-Hugo.*

Agréé par le Tribunal
BEDEL & Cie
MAGASINS
194, rue Championnet.
308, rue Lecourbe.
14, rue de la Voûte.
2 et 4, rue Véronèse.
16, rue Barbès (Levallois).

Dr EUGEN MERZBACHER NACHF
10, Karlstrasse, 10
MUNICH

Monnaies & Médailles

S. DE ANGELIS & FILS
Galleria Principe di Napoli
NAPLES

Copies des Musées

C. KNIGHT
52, Piazza dei Martiri, 52
NAPLES

Joaillerie Artistique

Imprimerie-Papeterie
BERTIN, ROCHÉ & SIAUVE
R. FRANCK Succr
30, Rue Drouot, PARIS
Téléphone : 155-51

C. & E. CANESSA
19, Rue Lafayette, 19
PARIS

Expertises de Collections

EGGER FRÈRES
I. Opernring, 7 — VIENNE

Monnaies et Médailles
ANTIQUITÉS

P. & P. SANTAMARIA
84, Via Condotti, 84
ROME

NUMISMATIQUE
INTAILLES ET CAMÉES ANCIENS

IMPRIMERIE GEORGES PETIT
12, Rue Godot-de-Mauroi, 12
PARIS

TAILLE-DOUCE — TYPOGRAPHIE
HÉLIOGRAVURE
ATELIER DE PHOTOGRAPHIE

Collection de Photographies W. A. Mansell & Cie

ANTIQUITÉS

Égyptiennes, Assyriennes. Grecques et Romaines

Les Marbres du Parthénon

Terres cuites, Vases, Bronzes, etc., du British Museum

CATALOGUES ILLUSTRÉS, franco 0 fr. 75.

TABLEAUX

des grands Maîtres anciens et modernes
des Galeries publiques et Particulières de la Grande-Bretagne

CATALOGUE ILLUSTRÉ, franco 1 fr. 50.

405, Oxford Street, Londres

Succession de M. T. BROET

OBJETS D'ART & TABLEAUX

Œuvre importante de DECAMPS et Portrait de Mme la Comtesse Du Barry, par DROUAIS

Beaux Meubles anciens du XVIIIe siècle

EN MARQUETERIE ET ACAJOU

Des maîtres ébénistes : L.-C. Carré, J. Canabas, I. Dubois, Pierre Denizot, Migeon, J.-F. Leleu
P. Pionez, N.-P. Séverin, Adam Weisweiller, Christophe, Wolff

ANCIENNES FAIENCES & PORCELAINES — IMPORTANT VASE COUVERT EN ANCIENNE FAIENCE DE ROUEN

Bronzes d'Ameublement — Emaux de Limoges, XVIe siècle

SÉRIE DE TROIS TAPISSERIES ANCIENNES D'AUBUSSON

Vente HOTEL DROUOT, Salles Nos 7 & 8 réunies

Le Vendredi 14 Mai 1909, à 2 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS

Me PAUL LEMOINE, 91, rue Lafayette, 91 | Me F. LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart, 6

EXPERTS

MM. PAULME & B. LASQUIN FILS
10, rue Chauchat, 10 — 12, rue Laffitte, 12

Chez lesquels se distribue le Catalogue.

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE : Le Mercredi 12 Mai 1909, de 2 h. à 6 h. | PUBLIQUE : Le Jeudi 13 Mai 1909, de 2 h. à 6 h.

Entrée par la rue Grange-Batelière.

Collection de feu M. l'Abbé LE MONNIER

TABLEAUX ANCIENS & MODERNES

PAR

Ph. de Champaigne, Lorenzo di Credi, Flandrin, F. Franck, Karel du Jardin
Jouvenet, Maxence, Palma le Jeune, Piazetta, Rigault, Sasso-Ferrata, Salvoldo, Simon de Vos
Marco d'Uggione, Zurbaran, etc.

DESSINS

FAIENCES DES DELLA ROBBIA

Vente après décès, HOTEL DROUOT, Salle No 1

Le Samedi 15 Mai 1909, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR : Me F. LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart.

EXPERTS

Pour les Objets d'art : MM. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges, 7 | *Pour les Tableaux :* M. JULES FÉRAL, 7, rue Saint-Georges, 7

Chez lesquels se distribue le Catalogue.

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : Le Jeudi 13 Mai 1909, de 2 h. à 6 h. | PUBLIQUE : Le Vendredi 14 Mai 1909, de 2 h. à 6 h.

LES
DROITS D'AUTEUR POUR LES ARTISTES

Le Comité pour les droits des Artistes s'est réuni sous la présidence de M. Gabriel Ferrier, mais jusqu'ici — que nous sachions — il n'a pris encore aucune résolution.

L'enthousiaste appel de M. J. Dhur a eu l'heureux résultat de montrer combien le public s'intéresse à cette très juste initiative. Malheureusement, des difficultés sérieuses en empêchent l'application.

A notre avis, les artistes ont le tort de baser leurs revendications sur une comparaison erronée. Il est impossible de rapprocher le projet de règlement des droits d'auteur pour les artistes, des statuts qui régissent les droits des écrivains. L'écrivain ou le compositeur vend son œuvre à des intermédiaires pour une ou plusieurs éditions et seulement pour une période de cinquante ans, car, après cette période, l'œuvre ne lui appartient plus et rentre dans le domaine public. Au prix de l'ouvrage, calculé sur la base de ces conventions, viennent s'ajouter les « droits d'auteur », qui, par un concours de circonstances favorables, ont pris un développement considérable dans ces vingt dernières années.

L'artiste vend, soit à des intermédiaires, soit directement à des amateurs. Il est libre de disposer de son œuvre avec ou sans droit de reproduction, c'est-à-dire comme *original unique* ou comme unité d'une série de répliques. Chaque condition comporte un prix spécial, mais là s'arrête tout le bénéfice que l'artiste peut retirer de son œuvre. Les droits, qu'il pourrait percevoir sur la reproduction de ses œuvres par la photographie ou par la gravure, sont minimes, et souvent il est obligé de les abandonner à cause de la *réclame* que lui assurent ces reproductions.

Peut-on porter remède à cette infériorité de l'artiste vis-à-vis de l'écrivain ?

On a proposé de réserver à l'artiste des droits sur le prix d'adjudication d'une œuvre d'art à l'Hôtel Drouot ; mais ces droits, qui seraient toujours aléatoires et minimes, ouvrent toute grande la porte à mille

complications, qui enlèveraient à l'artiste tout le bénéfice qu'il pourrait en retirer.

Nous avons vu déjà qu'en Italie M. Rosadi, élaborant une loi fiscale, n'a pas craint de proposer de la part de l'État une sorte d'expropriation des œuvres d'art, pouvant être appliquée cinquante ans après la mort de l'artiste. Cette quasi expropriation serait obtenue en mettant les propriétaires de ces œuvres d'art dans l'impossibilité de s'en défaire autrement que sur une offre de l'État. Il est tout naturel que si ce principe était admis, le prix des œuvres d'art tomberait immédiatement dans des proportions désastreuses pour les artistes.

De même si l'amateur, en achetant un tableau ou une statue, sait qu'il doit se soumettre à un contrôle de l'artiste ou des ayants droit, son enthousiasme diminuera considérablement, car il sera gêné par la pensée de ne pas être le propriétaire exclusif de l'objet.

D'un autre côté, les artistes pourraient, à juste titre, se considérer comme lésés dans leurs droits par ces amateurs qui ne se déferaient pas de leurs tableaux, ou bien ils devraient encore proposer cette vexatoire formalité d'un prorata sur les successions.

Nous croyons que le seul droit que l'artiste puisse invoquer avec utilité est celui d'un prix bien plus élevé qu'il ne l'est actuellement sur les œuvres d'art vendues comme *originaux uniques*.

Il est pourtant de toute importance qu'un comité de surveillance des droits des artistes soit constitué, car il est utile de suivre de près les événements et d'élaborer une juridiction artistique. Il n'est pas seulement nécessaire d'étudier les *Droits* des artistes, il est encore plus utile de chercher les remèdes aux erreurs commises dans ces derniers temps et d'arrêter la surproduction qui est véritablement effrayante.

Que peut-on bien faire, se demande le public intrigué, de ces kilomètres de toile peinte qui se déroulent incessamment devant ses yeux ?

LE MUSÉE.

LA BAGUE A TRAVERS LES AGES

(TROISIÈME ARTICLE[1])

BAGUE PROPHYLACTIQUE EN OR AVEC CHATON EN FORME D'ŒIL.

Nous avons décrit les principales formes des bagues romaines des IIIe et IVe siècles; nous allons maintenant nous occuper des sujets gravés sur les pierres encastrées dans les chatons de ces bagues.

Les bagues de cette période offrent souvent les signes avec lesquels, depuis une époque très lointaine, l'on croyait conjurer les mauvais coups du destin : la pierre elle-même, par sa matière ou par sa couleur, était censé exercer une influence heureuse. On a retrouvé un poème orphique, de basse époque romaine, sur l'action des pierres, et Pline, en écrivant son XXXVIIe livre qui traite des gemmes, cite Zachalius de Babylone. qui avait dédié à Mithridate un ouvrage dans lequel il attribuait aux pierres une action sur la destinée des humains.

L'émeraude était un talisman d'amoureux, et, dans les rares cas où cette gemme offre un sujet gravé, nous y voyons généralement un Éros; le diamant, « la pierre indomptable », était considérée comme pouvant dissiper la peur; l'*antipathes,* gemme noire de Syrie, était déclarée excellente pour guérir la lèpre; l'onyx blanc (*arabicus*) passait pour avoir une influence contre les maladies nerveuses ; à l'aigue-marine on attribuait la précieuse propriété de noircir dans les mains des faux témoins; la sélénite ou pierre de lune était un talisman des plus puissants. Séléné était la patronne spéciale des magiciens; Musée, son fils; Circé, sa fille; Médée, sa protégée; l'astre lui-même était considéré comme un séjour de démons et d'âmes. Mais, de toutes les gemmes, celles réputées les plus efficaces étaient l'onyx et l'agate : aussi ces pierres sont celles que nous trouvons le plus souvent sur les bagues des IIIe et IVe siècles. Pline nous dit que, d'après les livres des magiciens, l'agate avait la réputation de guérir les ophtalmies, d'apaiser la soif, de détourner la foudre, de chasser la tempête, de rendre les athlètes invincibles. Un grand jaspe rouge du Cabinet des médailles offre l'image d'Hercule étouffant le lion, autour duquel se lit une prière à ce dieu

1. Voir le *Musée,* t. VI, p. 3 et 91.

pour chasser la colique [1], et ce même emblème, éminemment prophylactique, se trouve à foison sur des chatons de bagues.

A ces superstitions vinrent s'en ajouter d'autres dérivées de religions étrangères qui, dès l'époque des Philippes, trouvaient de nombreux adeptes parmi la population déjà fort mélangée de Rome, surtout parmi les soldats, les marchands et les esclaves, dont le plus grand nombre venaient de Syrie, d'Égypte et de Numidie.

Nous voyons, en effet, sur les bagues prophylactiques des IIIe et IVe siècles, tantôt les emblèmes du mithriacisme, ou ceux du syncrétisme alexandrin, tantôt les tardives manifestations de l'orphisme, tantôt les lettres cabalistiques et les curieuses images des gnostiques du IIe siècle de l'ère chrétienne : Basilidiens, Carpocratiens, dont les doctrines se propagèrent jusqu'à la fin du IVe siècle ; tantôt l'image du Glycon, ce dieu nouveau inventé à la fin du IIe siècle par le charlatan Alexandre, dont Lucien a si plaisamment raconté la peu édifiante histoire.

Les pierres gravées qui offrent des sujets mithriaques et qui étaient encastrées dans le chaton des bagues du IIIe siècle, sont généralement de cette espèce particulière d'agate opaque, que l'on appelle jaspe, et dont la couleur la plus appréciée : rouge brique, s'alliait bien aux tons de l'argent et de l'or. Le sujet est presque toujours le même : Mithra tauroctone entouré des signes du zodiaque et des bustes des saisons; dans le champ, on voit le corbeau, messager du soleil, qui apporte à Mithra l'ordre de tuer le taureau, du flanc ouvert duquel doivent naître toutes les espèces des végétaux. Certains empereurs du IIIe siècle — Aurélien surtout — témoignèrent un grand respect pour cette religion syrienne, probablement à cause de ses doctrines sur le pouvoir divin des rois : ceux-ci règnent par la volonté du dieu suprême et sont éclairés par une grâce spéciale : le *Hvarenô* qui devient par la suite la *Fortuna Augusti*. Nous voyons sur les monnaies des Flaviens l'image de la gracieuse statuette en or de cette divinité qui ornait les appartements de l'empereur.

Les divinités égyptiennes étaient aussi fréquemment représentées sur les bagues romaines, car, avec le syncrétisme alexandrin, elles avaient acquis droit de cité à Rome : sur une bague du IIIe siècle, conservée au British Museum, nous voyons les bustes affrontés de Sérapis et de Sol; sur d'autres bagues, nous trouvons *Isis-Fortuna*, ou encore cette bizarre image d'*Isis-Panthée*, qui joint aux attributs particuliers de la déesse égyptienne ceux de nombreuses déesses du paganisme. Une inscription de Capoue l'appelle *una quæ es omnia*. Il y avait dans la ville de Rome, à la fin de l'Empire, sept temples consacrés à Isis et à Sérapis, dont le

1. Cf. *Geop*, II, 42, 2.

plus important s'élevait au Champ de Mars, tout près du Panthéon d'Agrippa.

Les dieux égyptiens étaient souvent mêlés à la magie : le dieu d'Éléphantine, Cnouphis, au IIe siècle de l'ère chrétienne, fut transformé par l'astrologie en décan et devint, sous le nom d'Agathodémon, l'une des figures favorites de la magie. Avec Agathodémon, on rencontre Hermès Trismégiste, le Θαὺθ du livre de Moïse : il est le père d'Isis, archagète des dieux, à la fois mage, prêtre et démon.

Très nombreux sont les emblèmes des sectes gnostiques. Les doctrines de celles-ci ont des origines fort anciennes, qui remontent jusqu'aux civilisations de l'Égypte et de la Chaldée; mais elles se propagèrent en Italie au IIe siècle de l'ère chrétienne, et, à un moment donné, eurent un contact fort curieux avec la religion chrétienne, de telle façon qu'on a dit que c'était « l'esprit de l'antiquité asiatique qui cherchait à s'emparer de l'Europe en pénétrant dans l'Église ».

BAGUES CABALISTIQUES EN BRONZE

Le fameux sectaire juif, Simon le Magicien, qui passe pour avoir voulu acheter de saint Pierre le don de faire des miracles, et Cérinthe, son disciple, sont considérés par les Pères de l'Église comme les fondateurs du gnosticisme. Ménandre, successeur de Simon, Bardesane, Basilide, Valentin, furent, au IIe siècle, les chefs des principales sectes gnostiques. La croyance fondamentale de la Gnose était que seule la création du monde intellectuel : des Intelligences, des Éons ou Anges, était l'œuvre de Dieu et que la création du monde matériel était due à une puissance inférieure, le Démiurge, émanation du Dieu suprême.

On donne ordinairement, à l'exemple du P. de Montfaucon, le nom d'*abraxas* aux pierres gravées si nombreuses que nous ont laissées les gnostiques. Les lettres de ce mot, additionnées selon leur valeur numérale en grec, donnent un total de 365 ; c'est le nombre des jours de l'année solaire et celui des Éons créateurs. On a expliqué le mot *abraxas* comme une corruption de la bénédiction hébraïque *haberachach*. Sur les pierres gravées, quelques-unes encore encastrées dans un chaton de bague ; d'autres, très nombreuses, tombées de l'alvéole d'or qui les fixait sur une bague ou sur une pendeloque de collier, nous trouvons les noms des six génies stellaires des Basilidiens ; ce sont :

Jaô (Jéhovah), *Sabaoth*, *Adonaï*, *Éloï*, *Oraios*, *Astaphaios*. Jaô est représenté très fréquemment, tantôt sous la forme d'un personnage à corps humain, à la tête de lion radiée, debout, tenant d'une main l'*ankh* ou croix ansée et de l'autre un sceptre autour duquel s'enroule un serpent ou tenant de la main droite la tête coupée du traître Judas ; tantôt sous la forme d'un personnage à tête de coq, les jambes terminées en serpents, armé d'un fouet. Il y avait un nombre infini de génies inférieurs : nous trouvons les noms d'*Athoniel*, *Ouriel*, *Gabriel*, *Raphael*, *Mikael*, *Isigael*, *Souriel*, *Athernoph*. *Athoniel* ou *Ananaël* est représenté avec une tête d'âne, des ailes et un corps de momie, tenant des deux mains un trident crucigère ; *Aternoph*, à double tête, mais à une seule jambe, debout, tenant de la main droite un flambeau. Le serpent *Chnouphis-Glycon*

ABRAXAS ET CACHETS CABALISTIQUES.

est représenté quelquefois à tête de lion radiée se dressant entre le soleil et le croissant de la lune.

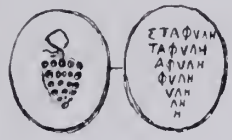
Dans la collection Froehner, on voit une petite bague sigillaire à scarabée, avec un personnage ithyphallique à tête d'âne et une inscription cabalistique. Sur un grand jaspe sanguin du Cabinet des Médailles, nous voyons d'un côté le serpent *Chnouphis*, la tête entourée de rayons formés de lettres et de clous ; autour, trois scarabées, trois oiseaux, trois biches et trois crocodiles ; dans le champ, ΗΛΕΙΧ. Au revers, personnage à tête de coq, les pieds se terminant en serpents. Sur un autre jaspe de la même collection, on voit Hermès-Sérapis barbu, assis, tenant un caducée à l'extrémité duquel sont perchés un ibis et un coq. Au-dessus de sa tête, un scarabée. Sous ses pieds, un crocodile ; devant, un scorpion. A droite, les sept voyelles des planètes : Α (Mercure), Ε (Vénus), Η (Soleil), Ι (Saturne), Ο (Mars), Υ (Lune), Ω (Jupiter) ; ces lettres sont répétées plusieurs fois. Le tout est renfermé dans un serpent qui se mord la queue. Au revers, on voit sept lignes d'emblèmes correspondant aux sept planètes : 1° trois colombes ; 2° trois scarabées ; 3° trois gazelles ; 4° trois crocodiles ; 5° trois serpents ; 6° le mot ΟΥCΟΡΟΑΠΙ ; 7° ΑΧΕΛΟ.

Les sujets compliqués de ces amulettes ne pouvaient pas trouver place sur les pierres destinées aux chatons des bagues ; aussi celles-ci

sont d'une composition plus simple; mais quelquefois l'artiste s'efforçait, par un tour de force de microscopique gravure, de mettre dans le champ autant d'emblèmes que possible.

Parmi les divinités qui ornaient les bagues des IIIe et IVe siècles, une des plus fréquentes est le Soleil. *Sol Invictus* est représenté, en effet, très souvent aussi sur les monnaies des empereurs des IIIe et IVe siècles. Nous donnons le dessin d'une belle bague en or massif conservée au

CACHET-SOUVENIR.



BAGUE AVEC JEU DE MOT.

British Museum[1], ornée d'un nicolo sur lequel est gravé le Soleil, de face, dans un quadrige au galop.

Plusieurs bagues et un grand nombre de pierres gravées de cette époque ont des sujets ayant trait aux jeux du cirque. J'ai fait graver le dessin d'une jolie sardoine de la collection Froehner, qui offre le buste d'un aurige vêtu d'une casaque richement brodée et tenant le fouet sur l'épaule; à sa droite, on lit les lettres H•I•P (peut-être un *Hilarius in*

BUSTE D'AURIGE, SARDOINE.

COMBAT DE GLADIATEURS, JASPE ROUGE TOMBÉ D'UN CHATON DE BAGUE.
(Agrandissement.)

GRYLLE, JASPE ROUGE.

Prasino). Deux autres gemmes de la même collection, ayant été encastrées dans des bagues, offrent l'une un combat de gladiateurs; l'autre une course de chars. Sur la première — un jaspe rouge — on voit deux gladiateurs affrontés au milieu de l'arène; à gauche est un terme palestrique et un gladiateur tenant la grande trompette recourbée; à droite, un autre terme palestrique et deux personnages jouant de la trompette; à l'arrière-plan est un personnage (l'*editor*) assis, qui semble diriger le combat; tout au fond, on voit les spectateurs. Sur la seconde pierre — une cornaline — on voit un quadrige victorieux et une bague ayant

1. Marshal, *Cat.* 534.

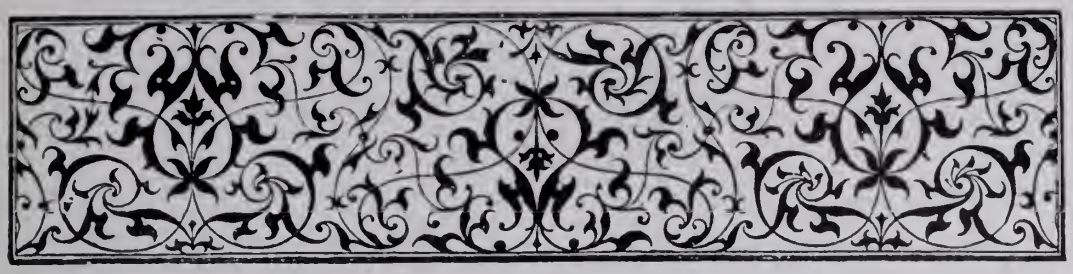
au centre un lapin; aux côtés des papillons et au-dessous une sauterelle sur un épi de blé. C'est également d'une bague qu'est tombée cette curieuse pierre représentant un cocher menant de front vingt chevaux.

On aimait aussi les charges, les rébus et les acrostiches. On trouve souvent, aux IIe et IIIe siècles, des caricatures connues sous le nom de *grylli* et qui se composent de bizarres mélanges de choses disparates. On voit au British Museum une belle bague d'or trouvée à Tarente, avec un nicolo sur lequel est gravé un lapin sur un éléphant dont les jambes de derrière sont prises dans une coquille de colimaçon; au cabinet des médailles, sur une cornaline, est gravé un lapin armé d'un fouet, posé sur une tête humaine juchée sur des pattes de coq; dans la collection Froehner, on remarque un jaspe rouge offrant l'inscription CASS, et un personnage à tête cornue et silénesque, au corps formé de deux têtes accouplées, l'une de philosophe chauve et barbu tourmenté par des mouches, l'autre de bélier et aux jambes d'oiseau. Une bague en or du British Museum porte, encastré dans le chaton, un nicolo avec une grappe formée de deux têtes humaines adossées. Sur un lapis-lazuli de la collection Froehner, on voit d'un côté une grappe de raisin, et de l'autre le mot *grappe*, en grec, disposé en forme de grappe de raisin.

ARTHUR SAMBON.

(*A suivre.*)

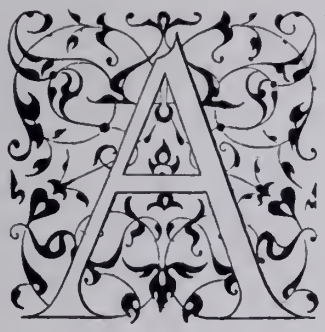
JASPE ROUGE AVEC LE NOM DU CHRIST



LES NOUVELLES HISTOIRES DE L'ART

JEAN DUVET

D'APRÈS UNE RÉCENTE HISTOIRE DE LA GRAVURE



UCUN savant français n'a osé, avant le XXe siècle, entreprendre aucune synthèse de l'histoire de l'art. L'histoire de l'art est une science trop récente ! Et puisque, selon le mot fameux, il faut une vie d'analyse pour légitimer une heure de synthèse, l'histoire de l'art — née en réalité vers le milieu du XIXe siècle — arrive à peine à l'âge où les vues d'ensemble sont permises.

D'ailleurs, quelle incertitude encore dans les lois du goût ! quoique, sans les clartés qu'elles donnent, il soit impossible de se guider dans l'art du passé. Winckelmann partait de ce postulat que l'*Apollon du Belvédère* était le modèle de toute beauté. Stendhal hésitait à décider lequel des deux l'emporte, le *Moïse* de Michel-Ange ou le *Pâris* de Canova, et dans sa liste hiérarchique des grands peintres, il ne cite Giotto et Ghirlandajo que pour leur intérêt historique, il range Mantegna parmi les artistes de quatrième ordre (avec Salaï, Crespi et Procacini), Bellini parmi ceux du sixième rang, tandis que le Guide, le Dominiquin et le Guerchin sont égalés à Léonard et à Raphaël, et que Botticelli, d'autre part, est omis. Et l'on sait que Taine, rédigeant son *Voyage en Italie*, tenait de tels jugements pour des dogmes établis, contre lesquels il s'étonnait lui-même que son instinct voulût parfois s'insurger.

Or, on n'écrit pas l'histoire de l'art sans l'intervention continue de son goût personnel. De jour en jour, la vérité historique des faits est de

mieux en mieux établie par les érudits qui étudient la vie et les œuvres des artistes anciens. Mais dans la foule des noms, qui décidera de la hiérarchie définitive ? qui établira, par des preuves décisives, que Mantegna domine et rejette dans l'ombre Salaï et Crespi, que Jean Bellin exige de nous plus d'attention que le Moretto et que le Padovanino ?

Toutefois, les monographies, les études partielles, les publications de documents, les livres d'impressions esthétiques, se sont tellement multipliés depuis vingt ans, qu'un essai de synthèse est devenu nécessaire, — alors même qu'il ne tendrait qu'à mettre de l'ordre dans toute la critique analytique. On sait que trois de ces essais d'histoire de l'art ont été entrepris, en France, dans ces dernières années : le premier se borne à l'art antique, et c'est le grand ouvrage de M. Perrot. Le second embrasse tout l'art européen, depuis la chute de l'empire romain, et c'est la vaste publication que dirige M. André Michel, ouvrage écrit par une société d'érudits, dont chacun résume l'ensemble des acquisitions de l'histoire de l'art, dans le domaine où il s'est spécialisé : c'est l'ordre chronologique qui est suivi dans ce vaste ensemble, et — si les chapitres ne laissent pas d'être fort inégaux entre eux, selon le plus ou le moins d'esprit synthétique des divers savants qui les ont rédigés — on sait quelle forte autorité s'est déjà acquise cette publication, qui ne nous conduit encore qu'au milieu du xve siècle. Enfin M. Henry Marcel dirige une troisième histoire générale de l'art, qui vise à moins d'érudition, mais qui, d'autre part, embrasse l'art tout entier, depuis la préhistoire jusqu'au xxe siècle : c'est cette collection des *Manuels de l'histoire de l'art*, où chacun des rameaux de l'art est étudié séparément; la peinture, la sculpture et l'architecture y doivent être traitées chacune en deux volumes, et le beau livre de M. Hourticq[1] sur *la Peinture des origines au* xvie *siècle*, paru en 1908, nous donne l'idée du plan très net, du goût éclairé et impartial, que les auteurs de cette collection s'imposent et qui donne à leurs volumes une grande valeur pédagogique. En attendant que les volumes annoncés sur *les Arts textiles*, *les Arts du bois* et *les Arts de la terre, les Arts du métal,* et même sur *la Musique*, aient vu le jour, l'un des plus utiles de ces grands manuels, *la Gravure*, de M. Rosenthal, vient de paraître et s'annonce comme un de ces livres qui seront classiques demain.

1. On sait que M. Hourticq, pour tracer un tableau précis et vraiment synthétique de son immense sujet, s'est efforcé de suivre et de décrire l'évolution du *style* de la peinture, depuis l'âge des cavernes jusqu'à Clouet, Holbein et le Tintoret, au lieu d'étudier d'une façon concrète ce que nous savons des peintres et de leurs œuvres : M. Hourticq a suivi cette méthode avec beaucoup d'ingéniosité et de goût; mais une méthode aussi abstraite, dans un sujet si foncièrement concret, laisse quelquefois une impression de vague et de flou : c'est là l'inévitable, et il fallait un esprit aussi fin que M. Hourticq pour que ce vague restât aussi clair.

Un semblable manuel manquait tout à fait en France. Car si les livres de Duplessis et de Delaborde restent de bons livres, ils datent, ils ne sont plus au courant, et il fallait un nouvel ouvrage pour nous donner une idée juste et complète à la fois de l'histoire d'un art dont les origines ont été étudiées d'une façon tout à fait nouvelle ces années dernières, et dont la vitalité, au XIXe siècle, méritait d'être racontée autant que les origines ou que l'épanouissement au temps de Nanteuil, d'Audran, de Saint-Aubin et de Janinet. C'est, en effet, un tableau fidèle de l'histoire de la gravure, prise dans tout son ensemble, que M. Rosenthal a tracé avec beaucoup de précision et de clarté. Écrit avec chaleur, ce livre, tout attachant qu'il soit, reste ce qu'il veut être : un manuel complet et commode, où toutes les questions sont résumées et éclairées par les plus récentes découvertes de la science, où chaque artiste est mis très exactement au plan qu'il doit occuper, où l'enchaînement des écoles est suivi avec une très nette logique, où l'observation technique commente et complète toujours le jugement esthétique, où enfin des tableaux synoptiques, des bibliographies et des tables ajoutent encore à l'utilité pratique d'un ouvrage qui nous mène des xylographies du Moyen-Age aux lithographies de Fantin et de Lepère, aux estampes en couleurs de Dinet et de Vuillard.

II

Je ne veux pas ici rendre compte de l'ensemble du manuel de M. Rosenthal. Aussi bien comprendra-t-on, par ce que je viens d'en dire, que ce miroir fidèle d'une longue histoire prétend la condenser plutôt que la renouveler. Albert Dürer, Callot, Rembrandt, ont ému M. Rosenthal comme ils devaient faire ; le XVIIIe siècle français l'a retenu et séduit ; Ferdinand Gaillard l'a étonné et touché : il n'en pouvait être autrement, et nous suivons l'auteur avec plaisir, mais sans surprise. Et pourtant, il est un artiste qu'au cours de son manuel M. Rosenthal a su non seulement définir avec bonheur, mais encore remettre en lumière comme il méritait et comme il n'avait jamais eu la bonne fortune de l'être, — sauf dans une brochure qui passa jadis presque inaperçue [1] : cet artiste, c'est Jean Duvet.

« J'insiste sur un artiste que la gloire n'a pas suffisamment auréolé et à qui notre époque seule peut-être est capable de rendre justice, écrit M. Rosenthal. Il faut qu'on sache qu'il est la plus attachante figure parmi les graveurs français du XVIe siècle. » Malgré cette admiration qu'il lui témoigne, M. Rosenthal n'a pas le loisir de consacrer plus d'une

1. E. Jullien de la Boullaye, *Étude sur la vie et sur l'œuvre de Jean Duvet, dit le Maître à la licorne*. Paris, Rapilly, 1876, in-8° de 137 p.

page et demie à Jean Duvet. Les lecteurs de cette revue me sauront peut-être gré de m'attarder un peu plus, au cours de cette causerie, sur ce génie obscur et complexe et de leur montrer quelques-uns des chefs-d'œuvre peu connus du « Maître à la licorne ».

Il faut, avant tout, faire un départ dans l'œuvre de Duvet : quelques-unes de ses estampes ne sont que des essais, médiocrement réussis, des brouillons, si l'on veut, ou des devoirs d'élève — mais d'élève que ne guide aucun enseignement oral, — et il ne faut pas en tenir compte pour le juger ; d'autres sont des interprétations de modèles italiens, Mantegna ou Marc Antoine notamment, et, s'il n'a rien gravé où son métier soit plus sûr, ces pages manquent naturellement de saveur personnelle ; le reste de son œuvre se compose des *Allégories de la Licorne*, de son *Apocalypse* de 1561 et de quelques autres planches d'inspiration religieuse, et ces œuvres vraiment et puissamment originales révèlent une imagination complexe, touffue, ardente, qui fut celle d'un grand artiste.

Nous ne devons pas nous étonner que ce maître nous ait laissé quelques pages presque informes, ou du moins très incorrectes et qui ne sont, comme je l'ai dit, que des devoirs d'élève. C'est qu'en effet ce maître s'instruisit tout seul : il n'était pas graveur, il était orfèvre, et c'est sans autre guide que les estampes qui lui tombèrent entre les mains qu'il apprit l'art de la gravure.

Il semble bien que toute sa vie se soit écoulée à Langres, sa ville natale. D'un document qui signale sa présence en 1529 à Dijon, nous ne pouvons rien inférer, sinon qu'il fit à cette date le court voyage de Langres à Dijon, pour vendre à François Ier, de passage en Bourgogne, « un bassin ouvré d'or et d'argent à la moresque sur laton », qui lui fut payé « deux cens cinq livres tournois ». Quant à son séjour à Paris vers 1550, c'est une invention de Millin ! M. Jullien de la Boullaye émet l'hypothèse que, de 1533 à 1544, Jean Duvet a pu voyager en Italie : mais il n'en apporte pas d'autre preuve que l'absence, dans les archives de Langres, de tout document de cette période concernant Duvet ; si, de 1533 à 1544, Duvet n'a signé non plus aucune planche, ce fait n'est-il pas plutôt une objection à l'hypothèse du voyage d'Italie, époque de labeur, époque féconde, presque toujours, dans la vie des artistes de ce temps ?

Il reste presque certain, donc, que la longue vie du maître s'écoula toute dans sa petite ville natale. Jean Drouot, dit Duvet, y naquit en 1485, d'une famille de bourgeois considérés, qui appartenait à cette cité et y participait aux charges et honneurs réservés aux citoyens. Il fut destiné dès l'enfance à l'état d'orfèvre, et nous savons qu'il commença à travailler au buste-reliquaire de saint Mammès dès 1510, sinon dès

JEAN DUVET. — LA LICORNE PURIFIANT UNE SOURCE.

1500[1]. Ce « chef de saint Mammès » passait pour une des merveilles du trésor de la cathédrale de Langres : le vandalisme de la Révolution l'a détruit, et nous avons perdu ainsi la seule œuvre d'orfèvrerie dûment authentiquée qui restât de Jean Duvet. Les autres, destinées au commerce, n'ont plus gardé trace de leur origine. En tant qu'orfèvre, Jean Duvet n'est donc plus qu'un nom.

Il reste pourtant certain que son talent lui avait valu une renommée d'artiste dans sa petite patrie : en avril 1521, François Ier devant venir visiter sa bonne ville de Langres, les bourgeois chargent « Perrenot l'argentier », Nicole Ladmiral et Jean Duvet, orfèvres, de préparer les fêtes et de décider des présents qui seraient offerts au roi. Jean Duvet obtint, lors de cette visite, le titre d'orfèvre du roi qu'il conserva jusqu'à sa mort, sous Charles IX.

Mais les gravures de cet artisan modeste nous révèlent que, sous son talent de bon ouvrier, se cachaient les qualités d'un grand artiste et que, dans l'uniformité de sa vie, brûlait une imagination vive et tourmentée. Il commença à graver vers la trentaine sans doute (vers 1517, a-t-on dit). La gravure au burin était alors en France un art tout à fait nouveau, et ce n'est pas à Langres que Jean Duvet eût trouvé un maître! Tout concourt à nous prouver qu'il n'apprit cet art que par l'étude toute personnelle de quelques estampes tombées entre ses mains, et sans autre indication orale que certaines traditions, ou plutôt certains *on-dit* d'atelier. La légende de Finiguerra courait peut-être déjà les boutiques d'orfèvres de l'Europe. D'ailleurs les plus vénérables chefs-d'œuvre du burin étaient dès lors célèbres : Mantegna était mort en 1506, et Albert Dürer avait gravé sa quatrième *Passion* (sur cuivre) de 1508 à 1512, la *Sainte-Face* en 1513, la *Mélancolie* en 1514.

Il est improbable, toutefois, que Jean Duvet ait connu avant un âge avancé les chefs-d'œuvre d'Albert Dürer, car on n'en devine le souvenir dans aucune[2] de ses œuvres antérieures à son *Apocalypse* (1555-1561). Au contraire, nous savons que les gravures de Mantegna et de Marc Antoine lui étaient rapidement parvenues. Les mauvaises estampes inachevées que nous possédons de lui, — les deux bustes affrontés de *Moïse et saint Pierre*, la *Mise au tombeau*, par exemple, — et que je considère comme des essais de jeunesse, portent déjà la trace d'une influence de Mantegna. L'homme au rude visage, encadré d'une rude barbe carrée et vu en raccourci qui soulève le Christ mort par les bras, dans la *Mise au tombeau*, est un type familier à Mantegna et que Duvet placera

1. Un document dit « dès 1500 ». M. de la Boullaye le croit fautif : mais la carrière d'un orfèvre commençait dès l'enfance.

2. Voir ce qu'il est dit plus bas du *Saint Hubert* qui lui a été attribué (Robert-Dumesnil, n° 20).

presque à chaque page de son *Apocalypse*. En même temps la composition de cette *Mise au tombeau*, si confuse et si « manquée » qu'elle soit, rappelle la *Mise au tombeau* que Raphaël peignit à Florence : non pas que Jean Duvet l'ait pu voir; mais des croquis d'après cette œuvre déjà célèbre circulaient partout. Notons toutefois que l'inspiration religieuse de Duvet est déjà personnelle, à cette époque : ses bustes de *Moïse et saint Pierre*, quoique bien mauvais, avec leurs chevelures broussailleuses et leurs énormes yeux désorbités, ont une âpreté qui s'exprimera plus heureusement dans l'*Apocalypse;* l'idée seule d'affronter Moïse et saint Pierre, comme s'il affrontait ainsi l'ancienne et la nouvelle Loi, annonce déjà en cet artiste solitaire et obscur une vivacité de pensée religieuse dont tout le reste de son œuvre témoigne éloquemment.

La Boullaye attribue *Moïse et saint Pierre* et le *Saint Sébastien entre saint Antoine et saint Roch* à la vieillesse du maître, parce que ces deux estampes « portent la trace d'une main défaillante ». Si je les place, au contraire, au début même de sa carrière, c'est qu'il n'en est pas d'autres, il me semble, où l'on devine mieux les tâtonnements d'un orfèvre qui se hasarde, sans maître, à imiter des gravures sur cuivre venues de loin. Les tailles du burin ne révèlent-elles pas un nielleur plus qu'un graveur ou qu'un dessinateur ? Dans le *Saint Sébastien entre saint Antoine et saint Roch*, notamment, le corps du saint Sébastien est ombré en tout petits traits, courts et fins, qui, vus en creux, sur une plaque d'or ou d'argent, donneraient bien une impression de modelé, mais qui, transcrits du cuivre sur le papier de l'estampe, font paraître tout velu le torse nu du saint captif.

Ayant ainsi échoué dans son imitation des estampes qui lui étaient tombées entre les mains, Jean Duvet résolut de copier presque littéralement ses modèles : ces travaux lui apprirent l'usage logique des tailles et lui formèrent la main. Ces copies sont une seconde *Mise au tombeau* et un *Saint Sébastien* d'après Mantegna, une *Sibylle* d'après un traducteur anonyme de Raphaël, une *Madone* qui n'est qu'une transformation de la fameuse *Lucrèce* de Marc Antoine, et sans doute aussi son *David*, d'un si ferme dessin, qui paraît copié de l'un des fameux *Dioscures* de Monte Cavallo : mais Jean Duvet n'avait pas besoin d'aller à Rome pour les connaître, puisque Mantegna les a transportés sur le sommet d'un arc-de-triomphe qui sert de fond à l'une des planches de ses *Triomphes de César*.

La valeur de ces copies est en raison de la valeur des modèles : la *Sibylle* qui reproduit l'une des sibylles de Raphaël, à Santa Maria della Pace (celle de gauche, dont la gravure a retourné l'attitude, et non pas, comme le dit Bartsch, une des figures allégoriques peintes au Vatican),

est une œuvre lourde, parce que la gravure anonyme copiée par Jean Duvet est elle-même peu fidèle. La *Madone* copiée d'après la *Lucrèce* de Marc Antoine, avec quelques très adroites modifications, nous montre au contraire la souplesse de facture où le maître sait déjà atteindre quand il suit un guide excellent : la Vierge est posée sur un croissant et elle porte l'Enfant au lieu de tendre le bras vers le ciel ; le vêtement est indiqué par des tailles très légères, et l'expression triste de la Vierge qui regarde son Fils témoigne de l'intention religieuse que le maître a mise dans cet essai de traduction libre.

Les estampes d'après Mantegna, le *Saint Sébastien* et le *David* sont des traductions plus libres encore, et toutefois de vraies traductions. Les deux *Judas* sont tout imprégnés de la même influence, sans que Jean Duvet ait suivi, en les gravant, un modèle précis : il commence à dégager tout à fait sa personnalité. Des deux *Judas*, un seul est achevé, et c'est une œuvre curieuse et excellente. Judas est pendu à un arbre, vu de dos, de trois quarts, au milieu d'une sorte de plaine marécageuse ou de tourbière, que Jean Duvet a reproduite dans un grand nombre de ses œuvres et qui est certainement un paysage vu, un paysage français ; au fond, une villa italienne, toute ornée de statues, est copiée de quelque estampe. Les tailles sont encore ici très serrées, très menues, et révèlent toujours une main accoutumée à la gravure d'orfèvrerie. Mais l'ensemble constitue un tableau âpre et saisissant dont je ne vois guère l'équivalent dans l'art français du XVIe siècle.

Enfin, le souvenir des *Triomphes de César* est encore sensible dans le quadrige d'éléphants gravé au revers de cette *Médaille du pape Adrien VI* que Jean Duvet a figurée en 1524 sur une jolie petite estampe d'un faire délicat. De l'influence de Mantegna, Jean Duvet ne s'est jamais débarrassé : une *Annonciation* datée de 1520 et une *Adoration de l'Enfant Jésus*, dans une tonalité claire, décèlent des essais d'imitation de modèles florentin et ombrien ; mais si la Vierge agenouillée qui adore son Fils, et les bergers qui, pour l'amuser, jouent de la cornemuse, semblent, dans cette seconde estampe, copiés d'un élève de Pinturicchio, les anges qui s'assemblent autour de l'archange très florentin de *l'Annonciation* gardent encore ce caractère padouan dont Mantegna est toujours resté marqué ; et dans toutes les pages de son *Apocalypse*, Jean Duvet a volontairement introduit des personnages épisodiques (comme l'Abraham et le Moïse de *Saint Jean à Pathmos*) qu'on croirait textuellement copiés de Mantegna.

Cependant, le génie de Jean Duvet reste bien français, et, pour mieux dire, original. Sans doute, il prend toujours à ses modèles italiens les fonds et les fabriques de ses estampes : mais comme on comprend qu'il n'a jamais vu ces ruines romaines, ni ces palais italiens dont il compose

le décor de ses drames ! On les retrouve tous dans Mantegna et dans Marc Antoine ; on retrouve dans Mantegna encore les rochers schisteux, creusés de cavernes, qu'il amoncelle dans ses compositions symboliques. Toutefois, ses arbres, ses marécages herbeux sont bien de la France du nord et au fond de l'un de ses jolis médaillons qu'il a gravés dans la même manière que Jean de Gourmont, apparaît une église gothique, toute surchargée de statues, pareille à celles où les peintres flamands et bourguignons ont vu l'archange Gabriel saluer la Vierge Marie.

Il est certain aussi que les quelques estampes où Duvet a voulu enfler son style et où l'on retrouve l'écho de la grandiloquence d'un Michel-Ange et surtout d'un Jules Romain, ont été gravées sous l'influence des imitateurs français de ces maîtres, et non sous l'influence de ces maîtres eux-mêmes : sa grande *Descente de Croix,* son *Calvaire,* sa copie même de *Poison et Contre-poison,* — le dessin de Léonard, — et ses pièces[1] *à la licorne,* où l'on a voulu voir une suite d'*Allégories des Amours de Henri II,* font penser, bien plus qu'à des œuvres italiennes originales, à ces compositions où les Limosin, par exemple, ont imité, dans le sombre éclat de leurs émaux, la pompe de l'école romaine et le pathétique des élèves de Michel-Ange.

Ce sont les *Allégories de la licorne* qui, dans l'œuvre de Jean Duvet, ont toujours été les plus remarquées : elles lui ont valu son surnom. Il y a mis d'ailleurs une fantaisie à la fois très ample et très voulue, et une surcharge de détails symboliques, une bizarrerie de paysage, qui lui sont tout à fait personnelles. Non pas que tout y soit original : le *Triomphe de la licorne* est encore tout plein du souvenir des *Triomphes de César ;* les tapisseries françaises semblent aussi avoir fourni au maître beaucoup des idées que son burin a traduites ; et enfin, si l'on observe un à un les personnages assemblés dans ces compositions touffues, on remarquera que ce patient artiste (à qui manquaient cette sûreté et cette facilité de dessin que tant de ses contemporains avaient acquises dans les écoles où il n'eut jamais le bonheur de fréquenter), a souvent juxtaposé, et non sans adresse, divers personnages copiés presque textuellement çà et là, au hasard des modèles parvenus dans son petit atelier de Langres. Malgré tous ces emprunts, cette suite reste unique parmi toutes les gravures de ce siècle. Elle eut, semble-t-il, le bonheur de plaire à Henri II : l'allégorie du Moyen-Age qui y survit encore, s'y mêle au naturalisme confus de la Renaissance, comme le paysage français y embrasse les rochers de Mantegna et ses rêves de palais romains. Si les bêtes fantastiques ou exotiques y sont dessinées avec assez peu de science pour que nous en souriions, les animaux

1. Voir, en particulier, à ce sujet, l'estampe n° 54 du recueil de Robert-Dumesnil intitulée : *Un roi recevant le présent d'un chasseur.*

JEAN DUVET. — JUDAS PENDU.

JEAN DUVET. — L'APOCALYPSE. SAINT JEAN A PATHMOS.

familiers à l'artiste y sont figurés avec justesse et non sans esprit. L'ensemble enfin, étrange, vivant et puissant, révèle en l'auteur une chaleur d'imagination qu'il n'a manifestée davantage que dans son *Apocalypse*.

Les *Allégories de la licorne* ont dû paraître avant l'*Apocalypse figurée*, qui fut publiée en 1561 : mais le privilège qu'Henri II accorda à Jean Duvet, en juin 1556, pour cette publication, nous apprend qu'il travaillait « depuis dix ans en ça » à ces « hystoires de la sacrée et saincte Apocalypse »[1].

Il nous paraît avéré que Duvet n'ignorait pas les *Apocalypses* d'Albert Dürer ; on a attribué même à Duvet un *Saint Hubert* copié d'après Dürer, mais l'attribution reste douteuse ; cependant, son *Mariage d'Adam et Ève*, qui doit dater de l'époque où il travaillait à son *Apocalypse*, semble bien contenir des réminiscences de Dürer ; et, d'ailleurs, comment admettre que les chefs-d'œuvre du maître de Nürenberg ne fussent point parvenus à Langres ? Toutefois, l'*Apocalypse figurée* reste l'œuvre la plus originale et la plus curieuse aussi de Jean Duvet. Si les planches en sont très inégales et si les emprunts à Mantegna y sont nombreux, le métier y est infiniment plus sûr que dans les œuvres précédentes. Et quelle fougue, souvent, dans ces compositions, où l'imagination religieuse se répand sans frein ! quel équilibre, pourtant, et quelle logique dans le *Saint Jean à Pathmos !* quel étrange lyrisme dans les *Sept Chandeliers !* quel réalisme dans les vingt-quatre vieillards, — dont le type juif est si fortement accusé, — de la pièce intitulée : *Saint Jean appelé au Ciel !* et quel beau mouvement que celui de l'ange armé de l'épée — d'un rythme raphaëlesque — dans la page où apparaît *l'Ange sonnant de la sixième trompette !* M. Rosenthal évoque, à propos de ces tableaux compacts et encombrés de symboles, le nom de Gustave Moreau : et Gustave Moreau accumulait, en effet, les symboles, les pierres, les joyaux, autour de ses personnages, parce qu'il déclarait la richesse nécessaire à l'art, comme la pompe la plus décorative l'est au culte des religions du Midi. Jean Duvet n'obéissait pas sans doute au même principe : mais l'art de l'orfèvre, qu'il avait pratiqué depuis l'enfance, ne lui donnait-il pas le goût, l'instinct de la richesse décorative ? Et d'ailleurs, celui qui a gravé ces vingt-trois planches de l'*Apocalypse* avait étudié avec passion l'étrange poème prophétique : il s'était enfiévré au contact de cette poésie exubérante, surchargée, orageuse, et c'est la sincérité de son émotion qui a rendu au cours de son labeur son imagination si féconde, si ardente, si débordante même et si inquiète.

1. La première planche en est datée de 1555, mais fut gravée sans doute l'une des dernières. Voir le privilège dans Jullien de la Boullaye, *op. l.*, p. 18.

Le chef-d'œuvre de Jean Duvet mériterait à lui seul une longue étude. Je ne puis ici que chercher à donner aux lecteurs le désir de connaître toute cette suite, qu'ils trouveront dans notre Cabinet des Estampes. Si le génie français a su exprimer surtout la grâce, transcrire la vérité sans efforts et mêler avec bonheur l'ironie à la tendresse et la délicatesse au réalisme, il ne faut pas oublier non plus que la France a donné le jour à des lyriques d'une imagination enflammée. On a souvent dit quel lyrisme presque biblique il y a dans Bossuet et dans Lamartine : ce n'est pas loin de Dijon ni même de Mâcon qu'est né ce Jean Duvet, dont le lyrisme étonne chez un contemporain des Dumonstier et de Jean Goujon. N'est-ce pas l'une des mille surprises de l'histoire, que de voir ce petit orfèvre d'une petite ville rêver et créer, sans avoir jamais quitté son clocher, ce poème furieux et magnifique? Quelle œuvre n'aurait-il pas réalisée, si sa main avait été guidée par des maîtres dignes de lui ! Mais tel qu'il est, cet autodidacte est une gloire de l'art français : il nous prouve une fois de plus quelle flamme intérieure cache souvent une vie paisible et monotone. Ce modeste *orphebure* dont nous possédons encore les feuilles d'impositions, ce membre de la « Confrairie du Saint-Sacrement de l'autel » ne serait qu'un des mille artisans obscurs et ignorés de l'ancienne France, si quelque patientes copies d'estampes italiennes ne lui avaient donné le moyen de traduire un jour les rêveries lyriques de sa pensée religieuse.

JEAN DE FOVILLE.

BIBLIOGRAPHIE

Le Monete degli Italici durante la Guerra sociale, par L. Cesano. Rome, Loescher, 1909. (Extrait du *Boll. della Commiss. archeol. comunale*, fasc. III, 1908.)

Cette étude résume d'une façon très claire tout ce qui a été écrit sur les monnaies frappées de 91 à 89-82 avant Jésus-Christ par les Samnites révoltés et renferme des observations très judicieuses sur certaines questions qui ont été jusqu'ici peu approfondies.

L'auteur croit que ce monnayage a eu lieu entre les années 91-89 avant Jésus-Christ ; on peut même attribuer à la seule année 89 le plus grand nombre de ces monnaies : celles au nom du chef Q. Poppaedius Silo, mort à Ascoli cette année même ; celles qui imitent, presque comme un défi, les deniers des magistrats monétaires L. Caecilius Metellus, C. Poblicius Malleolus, A. Postumius Albinus, qui frappèrent monnaie en 89 avant Jésus-Christ ; la monnaie d'or de Minius Iegius, avec laquelle les ambassadeurs samnites envoyés à Mithridate voulurent, à leur retour d'Asie, faire croire à un prompt secours de la part du puissant roi de Pont.

L'auteur met pourtant en tête de son étude, en guise d'axiome, une hypothèse hardie de Mommsen. On sait, dit-il, que les Romains, dès l'an 268 avant Jésus-Christ, quand ils inaugurèrent le monnayage du *denarius*, avaient ordonné à tous les peuples de la péninsule soumis à leurs volontés de cesser le monnayage de l'or et de l'argent. Dans mon étude sur les monnaies dites campano-romaines, j'ai essayé de démontrer que Rome fit tout ce qui était possible pour amener ce résultat, sans toutefois avoir recours à des mesures brutales et subites. Du reste, la guerre contre Annibal ramena l'activité de plusieurs ateliers monétaires du sud de l'Italie et le monnayage italiote en or et en argent ne prit fin que vers les dernières années du IIIe siècle avant Jésus-Christ.

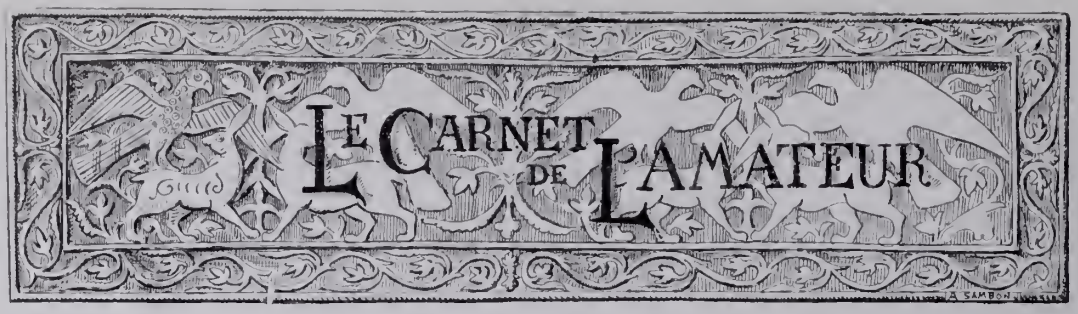
A. S.

* * *

Oxford et Cambridge, par Joseph Aynard (Collection des *Villes d'art célèbres*). Paris, H. Laurens, un vol. pet. in-4°.

C'est une fort heureuse idée que d'avoir consacré un volume de la collection des *Villes d'art* aux deux villes universitaires anglaises ; et c'est d'ailleurs un livre exquis, que celui où M. Joseph Aynard nous a dit le charme des collèges et des jardins d'Oxford et décrit la beauté plus sévère des très anciennes églises ou chapelles de Cambridge. Ces pages, écrites sans aucun pédantisme, mais pleines de renseignements précis, commentent la promenade un peu nonchalante des voyageurs, plutôt qu'elles n'analysent méhodiquement un art ou une histoire de l'art anglais. Mais je crois qu'une telle œuvre, suggestive plus que didactique, convenait à un tel sujet. Le livre fermé, la mémoire encore hantée des délicieuses illustrations qui agrémentent le texte, on rêve d'être du nombre des heureux étudiants qui fréquentent la bibliothèque Merton, la Bodleian Library, ou Emmanuel College. C'est dire que l'*Oxford et Cambridge* de M. Joseph Aynard est — non pas un essai de lourde critique — mais la plus séduisante des apologies.

J. F.



Accroissement des musées. — On a exposé au Louvre, dans une salle voisine de la salle des bronzes des xve et xvie siècles, les objets de la collection Victor Gay réservés au musée du Louvre, au musée de Cluny, à celui de Saint-Germain-en-Laye et au musée des Arts décoratifs. On y remarque une délicieuse statue italienne en marbre du xive siècle, un exquis fragment de tableau de Beato Angelico, une croix émaillée de Limoges du xiiie siècle, signée : *Johannes Garnerius;* une plaque en émail champlevé de travail rhénan, un cornet en faïence de Sienne d'un dessin remarquable, des ivoires des xe, xiie et xive siècles, des objets d'orfèvrerie du Moyen-Age, des étoffes très anciennes et une infinité de documents précieux pour l'histoire de l'art au Moyen-Age. On sait quel parti Victor Gay a déjà tiré de ces précieuses reliques pour les premiers volumes de son intéressant dictionnaire; on prête à M. G. Migeon l'intention de prendre la direction d'une publication devant continuer l'œuvre de Gay.

— Le musée de Versailles vient de faire l'acquisition d'un portrait remarquable de Baudelaire, par Émile Deroy, daté de 1844, et qui a figuré à l'Exposition Centennale de 1889.

— Le conservateur de la Malmaison a reçu du ministre du Commerce une ancienne pendule, dite des *Trois Grâces*, par Chaudet, qui appartint autrefois à la Malmaison.

— Le musée de Berlin a acquis une œuvre de Fra Angelico; c'est un fragment d'une prédelle de retable représentant *la Mort de saint François*.

— Le *Bulletin du Metropolitan Museum de New-York* publie deux bronzes, du ve siècle avant Jésus-Christ, de la collection Warren, que le musée vient d'acquérir. Le premier représente un adorant, qui a été exposé, en 1906, à Londres, à la Burlington Exhibition of Fine Arts; le second représente un athlète qui fait le saut. Ce dernier bronze a été trouvé à Tarente, il y a une quinzaine d'années.

* * *

Exposition de Cent portraits de femmes du XVIIIe siècle. — M. Armand Dayot a organisé une exposition de cent portraits de femmes des écoles anglaise et française du xviiie siècle, qui a un très brillant succès. A vrai dire, les tableaux anglais et français, réunis dans la salle du Jeu de Paume, aux Tuileries, ne donnent pas la juste mesure du talent des portraitistes du xviiie siècle, ni pour l'école anglaise, ni pour la française. Il y a, dans cette exposition, des toiles très gracieuses; il y en a même d'émouvantes, mais on ne peut s'empêcher d'évoquer le souvenir des grandioses portraits italiens du xvie siècle, devant la grâce mignarde de certaines œuvres françaises et de penser à l'élégance hardie de Van Dyck, devant l'élégance compassée des artistes anglais.

* * *

Exposition de costumes anciens. — Au musée des Arts décoratifs a été inaugurée une exposition rétrospective du costume, organisée par la Société de l'Histoire du costume.

* * *

Fouilles. — On vient de découvrir, près de Pompéi, une maison romaine de la plus grande richesse. Les murs sont couverts de fresques d'une très grande importance, et on a déjà retiré du lapillo des statues de marbre et des coffres contenant des objets précieux. Les fouilles se poursuivent sous la surveillance du gouvernement italien, qui a l'intention d'acquérir tous ces objets.

— On a retiré du Tibre un buste

d'athlète en bronze : c'est un portrait remarquable, appartenant probablement au IIe siècle avant Jésus-Christ.

* * *

Un musée des œuvres du Greco. — Grâce à l'initiative de S. M. le roi Alphonse XIII et au concours du marquis de Vega Inclan, on va installer, à Madrid, un musée des œuvres du Greco, dans la maison habitée jadis par le peintre. On y transportera les tableaux du Greco qui sont à Tolède et un grand nombre d'œuvres de collections privées.

* * *

Un nouveau manuscrit de la Bibliothèque de Jean sans Peur, duc de Bourgogne. — M. le comte Durrieu, continuant ses belles études sur l'histoire de la miniature, vient de reconnaître, à la Bibliothèque Vaticane, parmi les manuscrits provenant de Heidelberg et donnés, en 1623, au pape par l'Électeur palatin, un exemplaire de la traduction française du *Décameron*, ayant appartenu à Jean sans Peur, duc de Bourgogne, et portant la signature du plus ancien traducteur français de Boccace, Laurent de Premierfait.

* * *

Société des Amis de Versailles. — La Société des Amis de Versailles a organisé une série de conférences, dont la première a été faite, lundi 10 mai, par M. Pierre de Nolhac, conservateur du musée; la seconde sera faite par M. Henri Marcel, le sympathique administrateur de la Bibliothèque nationale, et traitera de Louis-Philippe dans ses rapports avec Versailles.

GAUTIER DAGOTY. — LA REINE MARIE-ANTOINETTE.
(Collection Doistau.)

* * *

Les ventes. — La vente Sardou, dirigée par Me Lair-Dubreuil, avait attiré un public très nombreux et très élégant; aussi les objets ont été chaudement disputés. Un groupe de Frankhental : scène galante (n° 179), a été payé 5.720 fr.; un clavecin du XVIIIe siècle, 3.000 fr.; un joli petit buste en terre cuite de jeune femme, époque

Louis XV, 5.200 fr.; deux fragments de la fontaine du Bosquet de l'arc de triomphe de Versailles, représentant des dauphins, 9.000 fr.; une belle pendule Louis XVI, en bronze doré, sujet : femme assise représentant la Science, 9.600 fr.; le secrétaire Louis XVI, par Charles Krier, 14.300 fr. Des tapisseries d'Aubusson ont atteint 43.100 et 45.000 fr.

— La remarquable collection de monnaies romaines du consul E. Weber a produit près de 400.000 francs. Les principaux acquéreurs à cette vente ont été : le musée de Berlin, M. Sambon, MM. Spink, M. Egger pour un collectionneur de Vienne et M. Feuardent pour le compte d'un collectionneur de Paris. Voici quelques prix : aureus de Lépide (n° 747), 2.950 marks; aureus de Fulvie, femme de Marc Antoine (n° 773), 1.500 marks; aureus de Julie et Titus (n° 1234), 1.650 marks; médaillon en argent de Domitien (n° 1259), 3.825 marks (musée de Berlin; M. Weber avait payé cette pièce 1.500 fr.); aureus de Trajan et Plotine (n° 1368), 3.525 marks (acheté par M. Feuardent; M. Weber avait payé cette pièce 800 fr.); aureus avec les portraits d'Hadrien, Trajan et Plotine (n° 1453), 1.800 marks; médaillon d'Antinoüs (n° 1484), 1.400 marks; médaillon de Lucille (n° 1697), 1.000 marks; médaillon de Commode (n° 1735), 1.150 marks; aureus de Dide Julien (n° 1769), 1.425 marks; aureus de Manlia Scantilla (n° 1776), 2.325 marks; aureus de Didia Clara (n° 1779), 2.200 marks; aureus d'Albin (n° 1791), 3.400 marks; aureus de Plantille (n° 1912), 1.700 marks; aureus de Diadumenien (n° 1964), 3.700 marks; aureus de Uranius Antonin (n° 2.061), 3.000 marks; médaillon d'argent de Gordien III (n° 2121), 1.800 marks (musée de Berlin); aureus d'Émilien (n° 2.252), 1.300 marks; médaillon de Valérien (n° 2.268), 1.400 marks; médaillon d'or de Gallien (n° 2.281), 4.500 marks; médaillon d'argent de Salonine (n° 2.310), 1.325 marks (musée de Vienne); aureus de Postume (n° 2.334), 1.500 marks; aureus de Élien (n° 2.349), 4.725 marks; aureus d'Aurélien (n° 2.365), 1.675 marks; aureus de Sévérine (n° 2.377), 2.725 marks; aureus de Florien (n° 2.394), 2.600 marks; médaillon d'or de Dioclétien (très abîmé, n° 2.453), 3.400 marks; aureus de Carausius (n° 2.491), 1.425 marks; aureus d'Allectus (n° 2.501), 1.975 marks; aureus d'Hélène (n° 2.519), 2.150 marks; petit médaillon de Constantin (n° 2.579), 8.000 marks (acheté par M. Spink); petit médaillon d'or de Fausta, femme de Constantin (n° 2.608), 5.700 marks (acheté par MM. Spink); petit médaillon en or de Constantin II (n° 2.643), 4.000 marks (acheté par M. Egger). Les deux principales pièces de la vente, les grands médaillons d'or de Constantin Ier et Constantin II, ont fait de très gros prix : 16.000 et 10.000 francs avec les droits de vente (achetés par M. Sambon).

DEBUCOURT. — LA MAIN.
(Collection Doistau.)

— La collection Hubert comprenait des estampes anciennes de tout premier ordre; les séries des estampes de Rembrandt et d'Albert Dürer étaient même parmi les plus importantes connues. Les deux pre-

mières vacations ont produit plus de 200.000 francs. Une magnifique épreuve du premier état de *Adam et Eve* par Dürer, a produit 17.000 fr. Parmi les autres estampes de Dürer, on peut signaler : *l'Assemblée des gens de guerre*, qui a fait 14.800 fr., et *la Vierge à la couronne d'étoiles*, qui a été payée 11.200 fr.

— Me Desvouges a vendu une importante collection de monnaies d'or des empereurs romains. Cette collection, formée en Angleterre, contenait des pièces d'une très grande rareté. Un aureus de Caius César, qui, à la vente Montagu, avait été payé 2.200 fr., a été adjugé 4.150 fr.; un aureus avec les portraits de Vespasien et de Domitille a été payé 3.500 fr.; un aureus de Plotine et Trajan, 2.700 fr.; un aureus de Balbin a atteint également un prix très élevé. Cette monnaie unique, bien que de conservation médiocre, a été payée 7.450 fr. Un aureus d'Allectus a été adjugé 2.150 fr., et un aureus de Valérie, 2.055 fr.

— A Londres, chez Christie, à la vente Day, un amateur a payé 134.250 fr. *la Gardeuse d'oies* par Millet.

— A la vente Cuthbertson, un *Portrait de Mrs. Blackburne*, par Romney, a été adjugé 136.500 fr.; le musée de Bath a payé 133.875 fr. un autre portrait par Romney, représentant *Mrs. Newbery;* un tableau de Reynolds intitulé : *the Snake in the grass*, a été acquis au prix de 128.625 fr.; un beau tableau de Rousseau : *le Tournant de la route*, a été adjugé à 120.750 fr.

— La vente de la bibliothèque Sardou a donné un total de 187.717 francs. Cinq manuscrits du XVIIIe siècle, aux armes royales, relatant les fêtes données pour les mariages de Marie-Antoinette, du comte de Provence, du comte d'Artois, de Mme Clotilde, sœur de Louis XVI, et les cérémonies pour la mort de Louis XV, ont été adjugés 6.600 fr.

— On a vendu également, à l'Hôtel Drouot, la collection de timbres-poste de M. Mirabaud, et un marchand a poussé à 23.200 fr. un timbre d'Hawaï 1851-1852, 2 c. bleu, coupé en bas, à droite, et fendu au même endroit, avec oblitération rouge. Quand un prix pareil est donné pour un timbre-poste, il ne faut pas s'étonner des prix considérables qu'atteignent des objets d'art.

* * *

La collection Doistau. — Le catalogue de cette remarquable collection est un ouvrage de grand luxe : aussi, ces merveilleuses toiles et ces précieux bibelots méritent certes cet hommage. Voici un portrait de Chenard dans le rôle du Déserteur, par Boilly (n° 7) ; voici une délicieuse grisaille par Boucher : *Vénus qui demande à Vulcain des armes;* voici encore un ravissant portrait d'enfant espiègle : le petit Hérault de Séchelles, par Drouais fils.

DEBUCOURT. — LA ROSE.
(Collection Doistau.)

Ceux qui ont visité l'exposition Chardin-Fragonard, en 1907, se rappeleront le succès qu'obtint le portrait d'homme par Fragonard de cette collection, et le joli panneau représentant *la Visitation de la Vierge*, provenant de la collection d'Alexandre Dumas. On ne peut pas s'em-

pêcher de regarder longtemps cette jolie tête blonde d'enfant par Greuze, au regard tendre et inquiet en même temps, comme si un chagrin passager venait subitement troubler l'éclat d'un rire joyeux. J'aime beaucoup ce portrait expressif de l'acteur Grandval par Largillierre et ce pastel inspiré de Glück par Duplessis. Et que dire de ce pastel de Perronneau représentant les traits énergiques de Charles Le Normant du Coudray.

Peintures, estampes, sculptures, meubles, dans toutes les formes de l'art. M. Doistau a choisi avec un goût exquis ce qu'offrait de plus parfait et de plus spirituel l'art du XVIIIe siècle, et, en feuilletant le catalogue de cette première partie de sa collection, on a l'impression de parcourir un ancien palais plein de souvenirs délicieux.

* * *

Praxitèle le jeune. — M. W. Vollgraff, dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, publie une inscription, trouvée à Argos en 1904, qui semble annoncer l'érection d'un temple (ou plutôt l'institution d'un sacrifice) à la « Leto d'Asie », en commémoration de l'évacuation d'Argos par Pleistarchos, frère de Cassandre. Ce temple paraît être celui que signale Pausanias (II, 21); la statue de Latone était donc l'œuvre de Praxitèle le jeune, petit-fils du grand sculpteur athénien. M. Vollgraff voudrait en conclure que plusieurs autres statues de Latone attribuées à Praxitèle, ainsi que les reliefs de Mantinée, appartiennent en réalité à son petit-fils; mais son interprétation de l'incription d'Argos n'est pas satisfaisante.

* * *

Pour l'étude des monuments artistiques. — La *Rassegna d'Arte* se plaint, à juste titre, des difficultés que rencontrent les travailleurs pour l'étude des monuments artistiques en Italie. Devant certains monuments, ils sont obligés de suivre des caravanes de curieux et de touristes Cook et d'écouter les niaiseries que débitent les *ciceroni*, défense leur étant faite de s'arrêter et de prendre des notes.

D'un autre côté, la *Chronique des Arts* attire l'attention sur la difficulté d'obtenir des musées de province les documents les plus simples : « Un musée a refusé de laisser photographier des objets d'art, parce qu'il n'y a pas de personnel pour surveiller les opérations du photographe. D'autres galeries locales avaient été sollicitées aussi de donner des renseignements ou des photographies : dans plusieurs cas, la réponse a été négative; dans quelques autres, il n'y a même pas eu de réponse ! »

Cela est très fâcheux. Les sacrifices que l'on fait pour l'accroissement des musées doivent avoir un but plus noble que celui d'étonner les touristes Cook.

* * *

Un tableau attribué à Jacopo Bellini. — Les Offices avaient acheté une *Madone* attribuée à Bellini par MM. Corrado Ricci et par Guiseppe Poggi ; cette attribution fut contestée et même déclarée fausse par le professeur Chiapelli. Voici que l'on annonce la découverte, au convent de Michelotto, à Florence, de documents nouveaux établissant que cette *Madone* était connue depuis le XVIIe siècle.

* * *

La collection Piet-Lataudrie. — M. Ch. Piet-Lataudrie a légué, par testament, aux musées nationaux, ses riches collections d'objets d'art italiens et orientaux.

Le Louvre reçoit sept objets désignés par M. Piet-Lataudrie lui-même et choisira vingt autres objets parmi les plus admirables des séries d'orfèvrerie religieuse, de céramique italienne, de bois de la Renaissance et d'objets orientaux.

Le Cabinet des Médailles choisira les dix plus beaux bronzes antiques et des terres cuites de Tanagra.

Le musée de Cluny aura vingt plaquettes en bronze de la Renaissance.

Le musée de Sèvres, dix pièces de faïence italienne ou orientale.

Le musée des Arts décoratifs, dix émaux peints, limousins ou italiens.

L'AMATEUR.

Le Gérant : ÉMILE BONNET.

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12 RUE GODOT-DE-MAUROI.

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

MONNAIES ET MÉDAILLES

Objets d'Art et de Haute Curiosité

NAPLES	PARIS	NEW-YORK
Piazza dei Martiri	19, Rue Lafayette 34, Rue de Provence	479, Fifth Avenue

TÉLÉPHONE 267-24

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES MONNAIES ANTIQUES
DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ETRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE

400 pages et 5 planches

Prix : 28 francs

Adresser les commissions au siège de la Revue LE MUSÉE, 34, rue de Provence, Paris (9e).

MM. MANNHEIM
EXPERTS
7, Rue Saint-Georges, 7

OBJETS D'ART
et de haute Curiosité

HARO & Cie
PEINTRE-EXPERT
Direction de Ventes Publiques

RESTAURATION DE TABLEAUX
Tableaux Anciens & Modernes de 1er ordre
14, Rue Visconti et Rue Bonaparte, 20

JACQUES SELIGMANN
23, Place Vendôme, PARIS

OBJETS D'ART, CURIOSITÉS
Ameublements Anciens

Librairie Artistique et Littéraire
Fondée en 1878
CHARLES FOULARD
7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques. — Téléphone : 828-04.

L. ANDRÉ
15, Rue Dufrénoy, PARIS

RESTAURATION
D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITE

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES
D.-A. LONGUET
Reproduction de
Dessins, Gravures, Tableaux, Objets d'Art
PHOTOCOLLOGRAPHIE, AUTOTYPIE, HÉLIOGRAVURE
250, Faubourg Saint-Martin, PARIS
TÉLÉPHONE 403-54

Dr EUGEN MERZBACHER NACHF
10, Karlstrasse, 10
MUNICH

Monnaies & Médailles

JEAN-P. LAMBROS
Rue Parthénagogion, 14A — ATHÈNES
Maison fondée en 1840

Antiquités — Médailles

A. GIANFROTTA
ARTISTE PEINTRE MÉDAILLÉ
Fournisseur de S. M. le Roi d'Italie

PORTRAITS EN MINIATURE
Spécialiste pour les Portraits d'Enfants
S'adresser à la Direction du Journal LE MUSÉE
34, RUE DE PROVENCE, 34

JULES FLORANGE, I.
EXPERT EN MÉDAILLES
17, Rue de la Banque, PARIS

Numismatique & Sigillographie
LIBRAIRIE NUMISMATIQUE

ED. BOUET
17 et 19, RUE VIGNON — PARIS

Réparations d'Antiques
MARBRES, BRONZES, TERRES CUITES

Dr J. HIRSCH
17, Arcistrasse, MUNICH

NUMISMATIQUE
Adresse télégraphique : Stater-München

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC
Bureau central : *18, Rue Saint-Augustin.*
Bureau de Passy : *18, Avenue Victor-Hugo.*

Agréé par le Tribunal
BEDEL & Cie
MAGASINS
194, rue Championnet.
308, rue Lecourbe.
14, rue de la Voûte.
2 et 4, rue Véronèse.
16, rue Barbès (Levallois).

C. KNIGHT
52, Piazza dei Martiri, 52
NAPLES

Joaillerie Artistique

S. DE ANGELIS & FILS
Galleria Principe di Napoli
NAPLES

Copies des Musées

C. & E. CANESSA
19, Rue Lafayette, 19
PARIS

Expertises de Collections

EGGER FRÈRES
I. Opernring, 7 — VIENNE

Monnaies et Médailles
ANTIQUITÉS

P. & P. SANTAMARIA
84, Via Condotti, 84
ROME

NUMISMATIQUE
INTAILLES ET CAMÉES ANCIENS

IMPRIMERIE GEORGES PETIT
12, Rue Godot-de-Mauroi, 12
PARIS

TAILLE-DOUCE — TYPOGRAPHIE
HÉLIOGRAVURE
ATELIER DE PHOTOGRAPHIE

Collection de Photographies W. A. Mansell & Cie

ANTIQUITÉS

Égyptiennes, Assyriennes, Grecques et Romaines

Les Marbres du Parthénon

Terres cuites, Vases, Bronzes, etc., du British Museum

CATALOGUES ILLUSTRÉS, franco 0 fr. 75.

TABLEAUX

des grands Maîtres anciens et modernes
des Galeries publiques et Particulières de la Grande-Bretagne

CATALOGUE ILLUSTRÉ, franco 1 fr. 50.

405, Oxford Street, Londres

Collections de M. FÉLIX DOISTAU

TABLEAUX & PASTELS

DESSINS, GOUACHES ET AQUARELLES

Principalement de l'École Française du XVIIIe siècle

Œuvres de : L. Boilly, F. Boucher, Carmontelle, Danloux, Debucourt, Drolling, Drouais, Eisen le Père H. Fragonard, Mlle Gérard, Greuze, Guardi, Mme Guiard-Labille, Hoin, Hubert-Robert, J.-B. Huet, Largillière, Latour Moreau le Jeune, Perronneau, Roslin, G. de Saint-Aubin, Mme Vallayer-Coster, Van Loo, Mme Vigée-Lebrun, A. Watteau, etc.

ESTAMPES ANGLAISES & FRANÇAISES DU XVIIIe SIÈCLE

Imprimées en noir et en couleurs

OBJETS D'ART & D'AMEUBLEMENT

Buste en marbre et terre cuite de PAJOU

Belle Orfèvrerie d'or et d'argent du XVIIIe siècle

BRONZE D'AMEUBLEMENT : PENDULES, CANDÉLABRES, CHENETS, ETC.

Porcelaines montées — Cadres en bois sculpté — Objets divers

Sièges et Meubles en bois sculpté et en ébénisterie du XVIIIe Siècle

AMEUBLEMENTS DE SALON EN ANCIENNE TAPISSERIE

TABLEAUX EN ANCIENNE TAPISSERIE OU SAVONNERIE, etc.

PREMIÈRE VENTE :

GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze, à Paris

Les Mercredi 9, Jeudi 10 et Vendredi 11 Juin 1909, à deux heures

COMMISSAIRE-PRISEUR : **Me F. LAIR-DUBREUIL**, 6, rue Favart.

EXPERTS :

MM. PAULME & B. LASQUIN FILS
10, rue Chauchat — 12, rue Laffitte

MM. DUCHESNE & DUPLAN
10, rue Rossini, 10

Chez lesquels se distribue le Catalogue.

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : Le Lundi 7 Juin 1909, de 1 h. 1/2 à 6 h. | PUBLIQUE : Le Mardi 8 Juin 1909, de 1 h. 1/2 à 6 h.

Publications du MUSÉE.

LES

VERRES ANTIQUES

UN VOLUME BROCHÉ GRAND IN-8°

de 52 Pages, avec 102 Gravures dans le texte

et 3 Planches hors texte, dont 2 en couleurs.

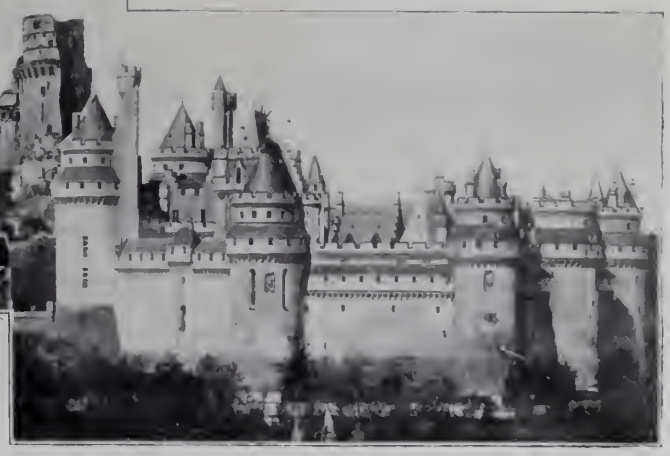
Prix : 5 Francs.

PARIS

BUREAUX DU "MUSÉE"

34, Rue de Provence, 34

PIERREFONDS. — RUINES.



PIERREFONDS. — LE CHATEAU RESTAURÉ.

L'HORREUR DES RUINES

Autant dans le passé on affectionnait les ruines antiques, autant aujourd'hui certains esprits utilitaires et précis semblent les avoir en horreur. Depuis que Viollet-le-Duc profana les majestueuses ruines de Pierrefonds, archéologues et architectes n'ont qu'un souci : racler, rebâtir, remettre à neuf les vestiges du passé. Tels les vieux meubles recomposés des débris les plus disparates, temples, églises, donjons et vieilles demeures seigneuriales reprennent, comme par enchantement, un petit air juvénile et s'entourent d'un coquet jardin à l'anglaise.

La reconstruction du château de Pierrefonds qui a coûté plus de huit millions et qui, pourtant, avait été étudiée par un architecte connaissant à fond l'histoire du Moyen Age, aurait dû à tout jamais détourner les architectes de semblables aventures. Il n'en est rien et c'est à peine si un guide local, bien démodé, observe naïvement : « Il y a des personnes qui préféraient les ruines de jadis ».

Ces reconstructions me font penser aux *tournois historiques*. Même celui qui fut organisé à Rome, pour les fêtes des *Noces d'argent* du roi Humbert, malgré le luxe des costumes, la haute lignée des personnages, la solennité de l'occasion, tourna à la mascarade.

Dans le décor féerique du golfe de Naples, j'ai souvent contemplé les lignes capricieuses des ruines du palais de Donna Anna Carafa. C'était, vers le commencement du XVIIe siècle, une somptueuse et belle construction ; mais jamais elle n'avait été aussi belle qu'à partir du

moment où, abandonnée aux injures du temps, la toiture défoncée, envahie par des plantes dont les racines creusaient les larges crevasses des murs à moitié écroulés, cette œuvre orgueilleuse de l'homme était rentrée dans le domaine de la nature libre et sauvage. Le matin, sur un fond gris, reflétée dans une mer d'opale; à midi, baignée d'or et d'azur; le soir, se détachant comme une maison sinistrée sur un ciel de feu, cette ruine est un des éléments les plus essentiels de la beauté de Naples.

Un jour, un riche fabricant de savon, écoutant les conseils dogmatiques d'architectes en quête de besogne, l'acheta et voulut la faire reconstruire. L'architecte qui avait donné ce conseil avait visité, sans doute, le château de Pierrefonds et pensait avec délices à la visite accompagnée par un gardien galonné et médaillé, qui aurait permis aux touristes de connaître tous les méfaits que la légende attribue à Donna Anna Carafa. Déjà on avait commencé à racler et à badigeonner, quand heureusement la Société d'Histoire de Naples s'en émut et persuada le nouveau propriétaire qu'il ferait une œuvre plus patriotique en laissant ces ruines à leur sauvage liberté.

Les monuments ont leur vie et leur mort, comme toutes choses de la nature; la vieillesse fardée est ridicule. Mais en France, on a déclaré partout la guerre aux ruines enfouies sous les plantes séculaires : ce sont de tristes exemples de négligence et de gâchis. Aussi pas une église de France qui ne soit encadrée de palissades où travaillent indéfiniment maçons et sculpteurs, pas un château qui ne voie repousser les champignons de ses tourelles.

J'ai assisté, il y a une vingtaine d'années, à la vente, à Gênes, de l'atelier d'un vieux sculpteur; il y avait là un nombre infini de chapiteaux et de bas-reliefs en marbre des XIIe, XIIIe et XVe siècles. Ce brave homme, pendant plus de trente ans, avait été chargé de réparer des églises et chaque fois, il emportait chez lui les vieux chapiteaux « abîmés ».

Aujourd'hui cela ne serait point possible; mais les architectes, forts de leurs illusions, ne craignent pas de faire compléter et retravailler les monuments. Quand la reconstruction est terminée, l'architecte et l'archéologue se prennent mutuellement à témoin que personne au monde ne pourrait savoir que l'on a refait quoique ce soit, et si quelque grincheux s'avise de dire le contraire, tous les deux lui rient au nez, en lui demandant : « Y étiez-vous, au XVe siècle ? »

LE MUSÉE.

BAGUES EN OR DES Ve, VIe ET VIIe SIÈCLES, AVEC EMBLÈMES RELIGIEUX.

LA BAGUE A TRAVERS LES AGES

(QUATRIÈME ARTICLE[1])

BAGUE EN OR AVEC PATE DE VERRE ORNÉE DU CHRISME.

C'est au milieu de cette foule de dieux étrangers, arrivés dans la grande cité conquérante à la suite des marchands et des soldats, que la religion chrétienne commença à se répandre à Rome et dans toute l'Italie.

Rome, pendant les premiers siècles de l'Empire, se montra très tolérante à l'égard des adeptes des religions étrangères, à condition que ceux-ci s'accommodassent de l'état de choses existant et ne fissent aucune manifestation publique contre le principe de la théogonie impériale. Et, dans ces premiers temps, les chrétiens n'attirèrent pas spécialement l'attention de l'État; du reste, dans plusieurs cultes païens, le principe du monothéisme était déjà établi : à l'un des conciles de Carthage que présida saint Cyprien († 258), l'évêque de Tucca, Saturninus, prononça ces paroles : « Les païens, quoiqu'ils adorent des idoles, reconnaissent pourtant et adorent un dieu souverain, père et créateur ».

A la fin du IIe siècle de l'Église, le christianisme, aux yeux de la Rome officielle, était encore confondu avec le judaïsme. Depuis longtemps, les païens se divertissaient à tourner en ridicule la dévotion des juifs et les accusaient d'adorer une tête d'âne (Tacite, *Hist.*, V, 5); mais ceux-ci, de tout temps fort habiles, s'étaient ingéniés à reporter cette imputation sur les chrétiens. Un jour, un juif apostat, valet d'amphithéâtre, imagina de se promener dans les rues de Carthage, portant un tableau sur lequel était peint un personnage ayant des oreilles d'âne et le pied fourchu; au-dessous, on lisait : « Le dieu des chrétiens, *onocoitès* ». Le crucifix à tête d'âne du Palatin est connu de tous et on a trouvé aussi des caricatures en terre cuite faisant allusion au Rédempteur. Quand la persécution contre les chrétiens commença,

1. Voir le *Musée*, t. IV, p. 3, 91 et 107.

ceux-ci étaient déjà très nombreux et portaient ostensiblement plusieurs emblèmes de leur religion.

BAGUE A CLEF EN OR DU IV-Ve SIÈCLE. (British Museum.)

La bague joue un grand rôle dans le symbolisme de l'Église primitive et elle devient un gage religieux : à Carthage, le martyr Saturus, en mourant, donne au soldat Pudens son anneau qu'il trempe dans son propre sang.

Dans les premiers temps, les Pères de l'Église n'encouragèrent point le culte des images, car l'on pouvait craindre que les païens nouvellement convertis n'apportassent des idées d'idolâtrie : les peintures des voûtes d'un *cubiculum* du cimetière de Prétextat (IIe siècle) ont le même caractère que celles du cimetière des Juifs. Les premières bagues chrétiennes (*ansulæ*) étaient des anneaux très simples, en bronze, en fer ou en os, sans empreintes et on en a trouvé un grand nombre dans les catacombes. Le culte des images s'introduisit cependant lentement, mais sûrement, et ce fut en vain que Tertullien le combattit à la fin du IIe siècle et que le concile d'Elvire l'interdit de rechef au commencement du IVe siècle. Du reste, les avis étaient partagés : d'un côté, Anastase le Bibliothécaire nous apprend que le pape Sylvestre (313-337) avait fait décorer la basilique Constantinienne (Saint-Jean-de-Latran) des images du Sauveur et des douze apôtres et, d'autre part, nous savons que Eusèbe de Césarée refusait à la sœur de Constantin de lui envoyer une image du Christ. Saint Clément d'Alexandrie (*Pædag.*, III, 106), a dressé une liste des images les plus appropriées au culte. Les bagues des IVe et Ve siècles nous montrent plusieurs de ces images qui symbolisaient le Sauveur ou la pureté des élus. Parmi les symboles, *l'ancre* est le plus ancien. Elle figure l'Espérance suivant saint Paul et saint Clément d'Alexandrie; nous avons donné le dessin d'un intéressant jaspe rouge de la collection Froehner, qui offre l'ancre accostée de deux poissons et surmontée de l'inscription XPICTOY; sur une calcédoine du British Museum, on voit l'ancre cruciforme avec les deux poissons, deux palmes et deux colombes perchées sur la barre transversale de la croix; sur un jaspe rouge, également au British Museum, on voit un dauphin enlacé autour de l'ancre et le nom du possesseur, *Épitynchanus;* sur une sardoine, le crochet de l'ancre est remplacé par un poisson et le nom IHCOVC est écrit deux fois dans le champ (Dalton, *Cat. of early Christ. ant.*, n° 3).

BAGUE EN OR DU Ve SIÈCLE A CHATON SURÉLEVÉ.

Le poisson (ἰχθύς) représente un acrostiche dont parlent Eusèbe et

saint Augustin. Avec les initiales de vingt-sept vers prétendus sibyllins, on a formé les mots ΙΗΣΟΥΣ ΚΡΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ, « Jésus-Christ, fils de Dieu, Sauveur », et, en prenant encore les lettres initiales de ces mots, on a eu : ΙΧΘΥΣ, poisson.

La colombe figure souvent sur les pierres gravées, tombées des chatons de bagues; lorsqu'elle porte un rameau, comme celle de l'arche de Noé, elle symbolise l'Espérance; parfois, elle porte dans son bec la couronne des bienheureux, et le mot PAX se trouve inscrit à côté d'elle, car la colombe représente surtout l'âme des justes. Sur une sardoine du British Museum, on voit la colombe tenant le rameau d'olivier et perchée sur le poisson symbolique; devant elle, est le chrisme; derrière, le nom du possesseur de la gemme : *Rufus*. Une jolie bague en or du British Museum, du IVe ou du Ve siècle, trouvée à Rome en 1862, renferme dans son chaton un saphir sur lequel est gravée une colombe

BAGUES EN LAITON DES IVe-VIIe SIÈCLES, AVEC L'INSCRIPTION VIVAS IN DEO EN MONOGRAMME.
(Collection Martinetti, Rome.)

tenant un rameau d'olivier dans son bec (Dalton, *op. cit.*, n° 31). Le navire, quand il est isolé, signifie l'heureuse navigation vers le port de l'éternité; mais quand il repose sur le dos d'un poisson, il est le symbole de l'Église même. Les représentations directes de la Vie et de la Passion du Christ sont rares au IVe siècle. Raoul-Rochette a attribué au IIIe siècle une calcédoine blanche, offrant la tête du Christ jeune et imberbe, accompagnée de son nom XPICTOY; mais cette image est probablement d'une époque plus récente. Sur quelques gemmes antérieures au VIIe siècle, on voit aussi la représentation du crucifiement. On a trouvé, également à Rome, les sujets suivants : un fragment de bague, en jaspe vert, offre un coq sur un navire orné de la palme du martyre : des bagues en bronze nous montrent le Bon Pasteur; un épi entre deux poissons; le chrisme entre deux agneaux et les lettres A Ω; un bouquetin foulant aux pieds le serpent. Une bague en argent, à neuf pans, trouvée à Chouy (Aisne), dans une sépulture gallo-romaine du IVe-Ve siècle, au doigt d'un guerrier, offre sur les deux faces centrales le mot VIVAS; sur les trois faces de gauche, un cerf, un hippocampe et un lièvre; sur celles de droite, une colombe, l'agneau et la palme.

Quelquefois les bagues chrétiennes affectent des formes spéciales. Les orfèvres d'Alexandrie et d'Antioche étaient souvent les créateurs de ces formes bizarres. Une belle bague en or du British Museum, trouvée en Égypte, est formée d'un anneau à ruban ajouré avec l'inscription *Accipe dulcis multis annis*, et supporte un rectangle en or ajouré avec neuf croix ; une bague semblable, provenant de Rome, était dans la collection Castellani.

Des bagues en bronze, trouvées à Rome, ont la forme d'une semelle de sandale et portent les inscriptions FELIX ou IN-DEO (coll. Fortnum) ou SPES IN DEO (au Vatican). La tradition antique faisait de cette image un symbole de possession *pedis positio*. L'anneau à huit pans est assez fréquent au IVe siècle ; sur une bague en argent, de cette forme, de la collection Martinetti de Rome, on voit sur le chaton un cavalier tenant une palme et autour le chrisme et l'inscription VIVAS IN

BAGUES EN BRONZE A SUJETS RELIGIEUX, TROUVÉES A ROME (IVe-VIIIe SIÈCLES).

DEO ; sur une autre, trouvée en Gaule, on lit VSTICVS FICIT et le chrisme. On a proposé d'y lire le nom d'un orfèvre du IVe siècle : *Rusticus fecit*.

Une bague en or du British Museum du IVe siècle, attribuée même par King au commencement du IIIe, de forme anguleuse, a d'un côté un chaton avec une intaille à même le métal, représentant un oiseau perché sur un arbre, entouré de l'inscription AEMILIA, et, de l'autre côté, un chaton avec une émeraude sur laquelle est gravé le poisson symbolique.

Les bagues de mariage avec sujets chrétiens offrent la forme massive et épatée qui est particulière aux bagues romaines du IVe siècle. Le British Museum possède une très belle bague en or du Ve siècle, avec sujet gravé et niellé, qui offre sur un chaton carré les bustes affrontés des deux époux surmontés d'une croix, et, au pourtour, sur des rondelles reliées par un double rang de globules, des bustes de saints martyrs entourés de palmes ; mais la forme plus usuelle était celle de l'anneau à double chaton, qui devient très fréquente en France au VIe siècle. Cette forme de bague nuptiale fut adoptée aussi par les chrétiens comme symbole de leur conversion. Sur une bague en or du IVe siècle, trouvée à Masignano, près de Fermo, en Italie, on lit, sur l'un des chatons, le nom FILINANDA, et sur l'autre VIVAS IN DEO ; sur un anneau d'argent, l'un des chatons porte le nom FAVSTVS et l'autre une palme.

Nous avons vu que déjà au commencement du IVe siècle, la bague à chaton surélevé avait fait son apparition. Le British Museum possède une bague de cette forme à sujet religieux, qui semble appartenir au Ve siècle et qui pourrait avoir eu une destination sacerdotale. Elle est en or massif et ciselé, ayant autour de l'anneau des oiseaux sur des ceps de vigne ; le chaton renferme un grenat avec une figure assise entre deux croix, levant les bras. Cette forme de bague convenait admirablement à l'anneau épiscopal. On a attribué un caractère sacerdotal à une jolie bague sur le chaton de laquelle est gravé un poisson à demi engagé dans une nasse, tandis que deux autres poissons se dirigent vers l'orifice de la nasse, car ce sujet fait allusion au prêtre *pêcheur d'âmes*. Dans la collection Guilhou, on remarque une superbe bague en or du Ve siècle, avec les bustes de saint Pierre et de saint Paul. L'anneau épiscopal est le signe de l'alliance de l'évêque avec son église et a toujours été regardé comme l'une des insignes les plus essentiels de la dignité et de la juridiction épiscopale ; à la cérémonie du sacre des l'évêque, on bénissait l'anneau et on lui mettait au quatrième doigt de la main droite, celle qui distribuait la sainte bénédiction (Grégoire IV, élu en 827, *De cultu pontificum*).

ARTHUR SAMBON.

(*A suivre.*)

BAGUE CHRÉTIENNE EN ARGENT TROUVÉE A ROME.

ALFRED DEHODENCQ. — COMBAT DE TAUREAUX, DESSIN A LA PLUME.

ALFRED DEHODENCQ

ALFRED DEHODENCQ. — PORTRAIT DU PRINCE PISCIULLI.
Appartient à M. Besnard.

En 1882, au moment de sa mort, on peut dire que le peintre Alfred Dehodencq était à peu près inconnu. Seuls, quelques critiques éclairés, quelques poètes et quelques artistes, Olivier Merson, G. Privat, G. Lafenestre, Th. de Banville, Théophile Gautier, Léon Bonnat, Gérôme, Carolus Duran, représentaient pour lui la petite élite dont l'avenir confirme les jugements. Mais il laissait des œuvres dont le mérite tôt ou tard devait être reconnu, parce qu'elles avaient, à leur heure, apporté quelque chose de nouveau et qu'elles enfermaient pour toujours dans une expression forte une émotion originale.

En 1895, le Salon des peintres orientalistes français organisait une exposition rétrospective, qui groupait une vingtaine de toiles de Dehodencq. Rapprochées, s'expliquant l'une l'autre, ces œuvres, en trop petit nombre sans doute, montraient assez clairement ce qu'il avait voulu et ce qu'il avait réalisé. « C'est toute une révélation que cette œuvre, écrivait un critique (Thiébault-Sisson) : on y sent, en même temps qu'un artiste de race, un observateur avisé et sagace. Dehodencq ne s'est pas contenté de flatter l'œil, de reproduire, avec ses harmo-

ALFRED DEHODENCQ. — MARCHAND D'ORANGES.

nieux conflits de lumière, un décor étrange et féerique ; il a tenu à décrire des mœurs, à fixer dans leur vérité ethnographique des types. Examinez attentivement sa *Noce juive*, sa *Renégate*, son *Porteur arabe*, son *Interprète*, sa *Sortie du Pacha*, son *Supplice des voleurs*, vous y trouverez persistante, sous le métier irréprochable du peintre, la volonté absolue d'être exact. L'exécution, si fougueuse qu'elle soit, laisse intacte cette préoccupation. »

A l'Exposition de 1900, parmi les œuvres des maîtres du XIXe siècle, figurèrent trois toiles de Dehodencq : *les Bohémiens au retour d'une*

ALFRED DEHODENCQ. — COMBAT DE NOVILLOS (1850).
(Musée de Pau.)

fête (1851), *la Fête juive à Tanger* (1870), *la Danse des nègres* (1874), trois toiles, où les mêmes qualités, dans un équilibre différent, modifient le style sans en altérer la force expressive. Les mêmes conclusions s'imposèrent à la critique.

* * *

Alfred Dehodencq est né en 1822. Comme tous les vrais peintres, de bonne heure il a montré d'étonnantes aptitudes, éprouvé le besoin de parler la langue pittoresque qui était la sienne. En 1846, à moins de vingt-quatre ans, il obtenait sa première médaille avec un très beau portrait. Jusqu'au dernier jour, dans les nombreux portraits qu'il n'a cessé de peindre, il attestera le don d'observation, le sens du type, qui est un des traits caractéristiques de son talent.

La vie s'annonçait pour lui facile, heureuse; il n'avait qu'à travailler et à attendre. Il était de ces jeunes hommes d'avance acceptés, sur lesquels une génération met ses espérances. Aux journées de juin 1848, il recevait une balle dans le bras droit, au-dessus de l'articulation du coude. L'année suivante, on l'envoyait aux eaux de Barèges achever la guérison de sa blessure. Il avait toujours rêvé l'Espagne, l'Orient, les pays des chauds soleils et des couleurs ardentes : il franchit les Pyrénées. Une fois pris dans l'enchantement de cette nature, à laquelle son âme d'artiste était comme accordée, il ne put rompre le charme; il s'oublia là-bas pendant quinze années, tout à la joie de voir, de sentir et de peindre. Cette longue absence pesa sur tout le reste de sa vie comme une fatalité, mais elle fit de lui le peintre de l'Espagne, des *gitanos* et du Maroc.

Il vécut quelques mois à Madrid, des années à Séville, où il peignit de nombreux tableaux pour le duc de Montpensier, dont il fut l'hôte et l'ami. A peine à Madrid, il exécute ce *Combat de novillos* (jeunes taureaux), « d'une intime saveur espagnole » (Th. Gautier), qui aurait dû passer du Luxembourg au Louvre : une arène improvisée sur une place de village, des barricades pour gradins, la bête sournoise fièrement campée au milieu des paysans hardis qui la harcèlent, l'étourdissent de leurs cris, de leurs bonds; dans une lumière chaude et dorée, une course de taureaux d'une familiarité expressive, où le jeu national, instructif comme une vieille épopée, avec les instincts profonds révèle les qualités physiques de la race, l'agilité et la souplesse des corps. A Séville, il peint pour le duc de Montpensier une scène de la vie religieuse, *la Procession de la Semaine sainte :* la scène, dans une gamme assombrie, s'enlève sur le fond lumineux qui l'encadre. L'œuvre n'est pas seulement d'un coloriste tout à la fois délicat et puissant; elle est d'un observateur et d'un artiste qui sait dégager le type et l'arrêter en traits expressifs. Comme l'a dit justement Théophile Gautier, ce qui d'abord caractérise le talent de Dehodencq, c'est « une étonnante aptitude ethnographique, un sentiment profond des races ».

Cette étonnante aptitude ethnographique, qui se révèle dans sa couleur non moins que dans son dessin, il l'applique avec un bonheur singulier à l'étude des gitanos, dont il définit avec une verve faite de précision et d'audace le type et les mœurs. Du premier coup, dès qu'il les a découverts dans le faubourg de Triana, il s'est épris d'eux. Dans leur noire chevelure s'encadre une face cuivrée, bistrée, dont jaillit l'éclat d'un regard de fauve. Leurs grands yeux d'Orientaux obliques, bien fendus, une flamme sombre dans une blancheur nacrée, sont ombragés de cils épais et longs. Le front est petit, l'ovale du visage

ALFRED DEHODENCQ. — FÊTE JUIVE A TANGER.

(Musée de Poitiers.)

ramassé, le nez busqué, les dents très blanches. Les femmes, la taille cambrée, bien assise sur les hanches, ont les grâces « des corps assouplis par la marche et la danse », avec une coquetterie de sauvage qui se prend aux couleurs vives, volants et falbalas. Dehodencq est leur peintre: son dessin a la souplesse de leurs allures; sa couleur brave leurs audaces; il montre leur danse onduleuse et brutale, rythmée de cris et de battements de mains, la grâce animale de leurs petits, l'inquiétante beauté de leurs toutes jeunes filles, leurs campements en plein air, leurs courses errantes par les routes blanches bordées de cactus; il fixe leur type dans des œuvres magistrales, dont la vérité ne se distingue pas de la poésie passionnée qui les inspire. Après avoir décrit dans des pages ardentes, où passe la verve contagieuse du peintre, le tableau des *Bohémiens au retour d'une fête en Andalousie,* Théophile Gautier ajoute : « Tous ceux qui ont eu le bonheur de voyager en Espagne doivent aimer passionnément le talent de M. Alfred Dehodencq, et nous sommes de ceux-là... Il est impossible d'être plus vrai, plus local, plus caractéristique. Chaque coup de pinceau est une observation, et quand cette race bizarre, émigration des tribus parias de l'Inde, aura disparu, noyée par la civilisation envahissante, on la retrouvera tout entière, avec son type, son geste, son allure, dans le tableau de M. Dehodencq, que nous mettons à côté de *Carmen*, le chef-d'œuvre de l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul.* »

ALFRED DEHODENCQ. — BOHÉMIENNE, AQUARELLE.
(Appartient à M. Gabriel Séailles.)

* * *

De Cadix à Tanger, il n'y a qu'un pas. Pour un coloriste épris de mouvement et de vie, pour un observateur curieux des types et des races, le Maroc, c'était la fantaisie dans la nature même, le rêve dans la réalité. Comme décor, la ville toute blanche ; à chaque instant, au

détour d'une ruelle étroite, la mer, les montagnes, mettant leurs ondulations d'un bleu velouté sur le ciel d'azur ; dans ce milieu, les costumes éclatants, les cafetans rouges, les burnous blancs, les haïks aux rayures transparentes; cinq races, Maures, Arabes, Berbères, nègres du Soudan, Juifs, avec des croisements qui font des visages de tous les tons ; la brutalité des Maures, la naïveté sauvage des nègres, l'humilité des Juifs traqués et leur secret orgueil, une vie inconnue, agitée, bruyante, et tout cela dans une lumière éclatante, dans l'atmosphère chaude du soleil africain. Dehodencq a fait pour le Maroc — là est son originalité — ce qu'il a fait pour l'Espagne et pour les gitanos ; il montre l'homme dans son milieu, il dégage le type, ce qui d'une race ne disparaît que quand elle est anéantie. C'est toute une épopée, dans une suite de scènes caractéristiques, un tableau de la civilisation rude et barbare. Dehodencq y met ses grandes qualités : sa vision rapide comme l'émotion ; l'éloquence de l'attitude et du geste, une exécution pleine de verve qui a les frémissements de la vie, l'agitation de la foule ; et, sur tout cela, cette profonde intelligence des types qui donne à une œuvre, née d'un sentiment soudain, la vérité de l'histoire et la valeur d'un document durable. Dehodencq nous introduit dans l'intimité de la vie marocaine : la religion (*la Prière à la mosquée, le Fou, le Cimetière, la Fête du mouton, l'Exécution de la juive*, etc.) ; l'art (*Concert juif chez le caïd, Bonheur, Improvisateur, Danse des nègres*, etc.) ; la justice (*la Justice du pacha, le Supplice des voleurs, la Bastonnade*, etc.) ; les mœurs (*Sortie du pacha, Enfants à la fontaine*, etc.) ; la condition des Juifs (*les Juifs à Tétuan, Noces juives, Fête juive à Tanger, l'Interprète*, etc.), tout nous

ALFRED DEHODENCQ. — ENFANT JUIF.

est montré dans des scènes où, subordonnés à la vie, le dessin et la couleur prennent toute leur valeur expressive.

* * *

Nous voyons clairement aujourd'hui la place que Dehodencq occupe dans l'histoire de la peinture française au XIXe siècle. De son temps, à dire vrai, on le connaît mal et on se soucie peu de le comprendre. Seul, Théophile Gautier, chaque fois qu'il apparaît durant la longue période où il a pris comme plaisir à se faire oublier, a dit le mot juste, la parole définitive qu'on ne peut que répéter après lui.

ALFRED DEHODENCQ.
JEUNE MAROCAINE, DESSIN A LA PLUME.

Dehodencq fut victime des habitudes prises, des formules toutes faites, qui ont traîné partout et que les plumes paresseuses écrivent d'elles-mêmes. Delacroix a été au Maroc, on le sait; Delacroix est le maître de l'école romantique. On voit les sujets, on ne s'inquiète pas de la manière dont ils sont interprétés et compris. Dehodencq peint des noces juives, il est orientaliste, donc il est à la suite, il continue une tradition, il est « le dernier des romantiques ». L'idée qu'on peut peindre en réaliste l'Espagne et le Maroc, des Bohémiens et des nègres, ne vient même pas à l'esprit de ces critiques avisés. Tout autre nous apparaît aujourd'hui Dehodencq, son vrai rôle et le sens de son œuvre. Delacroix a traversé le Maroc en passant; il en a pris ce qui convenait à son rêve, la couleur, la lumière, le mouvement et l'éclat. Il n'a pas eu le temps de discerner les races, d'arrêter dans son imagination les types en caractères ineffaçables. Il a vu cette nature africaine comme un spectacle, d'un peu loin, d'ensemble, les hommes et les choses, comme on voit un ballet d'opéra, par grandes masses, et il a rapporté un rêve d'Orient. Durant quinze années, Dehodencq, peintre d'un esprit pénétrant, servi par un œil singulièrement sensible, a vécu dans une nature qu'il aimait, en face de spectacles qu'il ne se lassait pas de contempler et de rendre. Ses croquis sans nombre, ses notations de paysages, ses dessins volontaires,

ses études peintes, Bohémiens. Juifs, Maures ou nègres, les lentes recherches qui préparent ses compositions, nous montrent avec quel entêtement et quelle passion il a observé la réalité. *Le Combat de novillos, la Procession, les Bohémiens au retour d'une fête,* c'est du naturalisme, dans le meilleur sens de ce mot : l'effort pour rendre une impression sincère et vive en face de la nature. Dehodencq ne nous apparaît plus comme l'imitateur de Delacroix ; il nous apparaît bien plutôt comme le précurseur de l'école qui, se dégageant du lyrisme romantique, revient à la nature et y cherche ses inspirations. Quand on parle de lui, certes on prononce encore le nom de Delacroix, mais c'est autant, c'est plus pour marquer les différences que les analogies. Il ne se contente pas de nous suggérer une vision d'Orient, le rêve aux contours indécis d'une vie plus ardente dans un décor plus étincelant ; de la foule qui s'agite sous ses yeux, il dégage les types qu'il montre agissant dans des scènes caractéristiques. La poésie naît de la sincérité même de l'observation. Du même coup, le style se modifie. Le dessin a des accents plus précis, marque le type d'un trait net, irrécusable ; la couleur est moins féérique, plus réelle, plus âpre, plus subordonnée au drame et au sentiment. S'il tient encore en un sens à Delacroix, d'autre part avec son sens du type et des physionomies, des climats et des races, avec le réalisme que garde sa couleur jusque dans sa fougue, il rejoint Courbet et au delà fait pressentir l'œuvre de Manet. Cet accord de qualités contraires qu'il concilie, observation et synthèse, vérité et poésie, dessin expressif et couleur éloquente, lui assurent, parmi les maîtres de l'orientalisme, une place d'honneur qui de plus en plus lui sera reconnue.

GABRIEL SÉAILLES.

ALFRED DEHODENCQ.
TYPES ESPAGNOLS, DESSIN A LA PLUME.

CARNET DE L'AMATEUR

La Collection Cesnola. — Dans le *Bulletin of the Metropolitan Museum of New-York*, M. J. L. Myres donne un aperçu d'une nouvelle classification des antiquités cypriotes découvertes par le général Cesnola. Ces objets offrent un intérêt considérable pour l'histoire des arts industriels et M. Myres se propose de faire disparaître toutes les restaurations pour avoir des éléments précis.

* * *

Fouilles à Vienne (Isère). — En creusant les fondations d'une maison, boulevard de la Sous-Préfecture, à Vienne (Isère), on a découvert divers objets de l'époque romaine.

* * *

Un tableau de Holbein. — MM. Colnaghi, de Londres, ont acheté au duc de Norfolk, pour la somme énorme de un million 650.000 francs, un portrait de Christine de Danemark, veuve de François Sforza, peint par Holbein. On a d'abord contesté au duc de Norfolk le droit de vendre ce tableau; puis, dans un magnifique élan de patriotisme, les journaux anglais ont proposé une souscription nationale pour empêcher ce tableau d'émigrer en Amérique; mais le plus piquant de l'histoire, c'est que la principale somme a été offerte par un Américain anonyme.

* * *

La Société française des Amis de la musique. — Sous ce titre modeste vient de se fonder une Société pour le développement de l'art musical en France.

Le comité est ainsi constitué : président, Henry Roujon ; vice-présidents, MM. le prince d'Aremberg, Louis Barthou, le comte Gaston Chandon de Briailles, Adolphe Brisson ; trésorier, M. Léo Sachs ; directeur artistique, M. Gustave Bret ; secrétaire général, M. J. Écorcheville.

* * *

Fouilles à Pompéi. — Les fouilles de la maison nouvellement découverte à Pompéi, à l'extrémité de la voie des Tombeaux, se poursuivent avec succès. On a mis à jour deux pièces ornées de peintures d'une très grande richesse. Sur l'une d'elles, on voit Dionysos et Ariadne et, tout autour, une foule de sujets ravissants : des danseuses ; une esclave arrangeant la chevelure d'une jeune fille qui se regarde dans un miroir tenu par un Amour, tandis qu'un autre Amour prépare ses armes. Dans une seconde peinture, nous voyons Silène tenant une lyre et offrant une coupe au jeune Dionysos. Le fond de la scène est occupé par plusieurs figures de Ménades qui dansent. Une troisième peinture nous offre une scène de gynécée.

* * *

Les ventes. — A Londres, la vente de la collection Day, tableaux et dessins, a produit un total de 2.463.000 francs.

Les dessins hollandais et anglais ont fait des prix très élevés. Trois dessins par Blommers, 15.955 fr. ; un dessin par Bosboom, *Intérieur d'église*, 12.075 fr. ; *The Anglers*, par Israëls, 13.125 fr. ; *Mending the nets*, par Israëls, 11.025 fr. ; *la Cathédrale de Dordrecht*, par Maris, 35.425 fr. ; *Returning to the road*, par Mauve, 35.425 fr.

— La vente de la collection Doistau, dispersée par Me Lair-Dubreuil à la galerie Georges Petit, s'est terminée brillamment avec un total de 1.600.000 francs.

Le joli portrait d'enfant par Greuze, que nous avions signalé dans notre dernier numéro, a été payé 71.000 fr. C'est un joli prix, quand on pense que l'on pouvait avoir, il y a une vingtaine d'années, une toile de cette importance pour 10.000 fr. Le dessin de Fragonard représentant *Jupiter et Danaé* a été adjugé à M. Prolongeau pour 40.100 fr. Le *Portrait de Glück*, par Duplessis, a été vendu 70.000 fr.

— La vente de la collection de feu M. Coquelin aîné a produit 157.985 fr. Un tableau de Cazin, *la Route Louis XV*, dont on demandait 28.000 fr., a été adjugé 33.000 fr. *Le Lavoir*, par Dagnan-Bouveret, a été adjugé 27.200 francs.

L'Amateur.

Le Gérant : Émile Bonnet.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12 RUE GODOT-DE-MAUROI.

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

MONNAIES ET MÉDAILLES

Objets d'Art et de Haute Curiosité

NAPLES	PARIS	NEW-YORK
Piazza dei Martiri	19, Rue Lafayette 34, Rue de Provence	479, Fifth Avenue

TÉLÉPHONE 267-24

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES MONNAIES ANTIQUES
DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ETRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix : 28 francs

Adresser les commissions au siège de la Revue LE MUSÉE, 34, rue de Provence, Paris (9e).

MM. MANNHEIM
EXPERTS
7, Rue Saint-Georges, 7

OBJETS D'ART
et de haute Curiosité

HARO & Cie
PEINTRE-EXPERT
Direction de Ventes Publiques

RESTAURATION DE TABLEAUX
Tableaux Anciens & Modernes de 1er ordre
14, Rue Visconti et Rue Bonaparte, 20

JACQUES SELIGMANN
23, Place Vendôme, PARIS

OBJETS D'ART, CURIOSITÉS
Ameublements Anciens

Librairie Artistique et Littéraire
Fondée en 1878
CHARLES FOULARD
7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques. — Téléphone : 828-04.

L. ANDRÉ
15, Rue Dufrénoy, PARIS

RESTAURATION
D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITE

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES
D.-A. LONGUET
Reproduction de
Dessins, Gravures, Tableaux, Objets d'Art
PHOTOCOLLOGRAPHIE, AUTOTYPIE, HÉLIOGRAVURE
250, Faubourg Saint-Martin, PARIS
TÉLÉPHONE 403-54

VENTE DE MONNAIES GRECQUES & ROMAINES
2 Novembre et jours suivants
Le Catalogue illustré
paraîtra au commencement du mois de Septembre.
Les Inscriptions pour le Catalogue seront reçues dès maintenant.
Dr EUGEN MERZBACHER NACHF
EXPERT EN MONNAIES ET MÉDAILLES
10, Karlstrasse, Munich (Bavière).

JEAN-P. LAMBROS
Rue Parthénagogion, 14A — ATHÈNES
Maison fondée en 1840

Antiquités — Médailles

A. GIANFROTTA
ARTISTE PEINTRE MÉDAILLÉ
Fournisseur de S. M. le Roi d'Italie

PORTRAITS EN MINIATURE
Spécialiste pour les Portraits d'Enfants
S'adresser à la Direction du Journal LE MUSÉE
34, RUE DE PROVENCE, 34

JULES FLORANGE, I.
EXPERT EN MÉDAILLES
17, Rue de la Banque, PARIS

Numismatique & Sigillographie
LIBRAIRIE NUMISMATIQUE

ED. BOUET
17 et 19, RUE VIGNON — PARIS

Réparations d'Antiques
MARBRES, BRONZES, TERRES CUITES

Dr J. HIRSCH
17, Arcistrasse, MUNICH

NUMISMATIQUE & ARCHÉOLOGIE
Adresse télégraphique : Stater-München.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC
Bureau central : *18, Rue Saint-Augustin.*
Bureau de Passy : *18, Avenue Victor-Hugo.*

Agrée par le Tribunal
BEDEL & Cie
MAGASINS
194, rue Championnet.
308, rue Lecourbe.
14, rue de la Voûte.
2 et 4, rue Véronèse.
19, rue Barbès (Levallois).

C. KNIGHT
52, Piazza dei Martiri, 52
NAPLES

Joaillerie Artistique

S. DE ANGELIS & FILS
Galleria Principe di Napoli
NAPLES

Copies des Musées

C. & E. CANESSA
19, Rue Lafayette, 19
PARIS

Expertises de Collections

EGGER FRÈRES
I. Opernring, 7 — VIENNE

Monnaies et Médailles
ANTIQUITÉS

P. & P. SANTAMARIA
84, Via Condotti, 84
ROME

NUMISMATIQUE
INTAILLES ET CAMÉES ANCIENS

IMPRIMERIE GEORGES PETIT
12, Rue Godot-de-Mauroi, 12
PARIS

TAILLE-DOUCE — TYPOGRAPHIE
HÉLIOGRAVURE
ATELIER DE PHOTOGRAPHIE

Collection de Photographies W. A. Mansell & Cie

ANTIQUITÉS

Égyptiennes, Assyriennes, Grecques et Romaines

Les Marbres du Parthénon

Terres cuites, Vases, Bronzes, etc., du British Museum

CATALOGUES ILLUSTRÉS, franco 0 fr. 75.

TABLEAUX

des grands Maîtres anciens et modernes
des Galeries publiques et Particulières de la Grande-Bretagne

CATALOGUE ILLUSTRÉ, franco 1 fr. 50.

405, Oxford Street, Londres

Publications du MUSÉE.

LES

VERRES ANTIQUES

UN VOLUME BROCHÉ GRAND IN-8°

de 52 Pages, avec 102 Gravures dans le texte

et 3 Planches hors texte, dont 2 en couleurs.

Prix : 5 Francs.

PARIS

BUREAUX DU "MUSÉE"

34, Rue de Provence, 34

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

PARIS A LONDRES

(Viâ Rouen, Dieppe et Newhaven, par la Gare Saint-Lazare).

SERVICES RAPIDES TOUS LES JOURS ET TOUTE L'ANNÉE

(DIMANCHES ET FÊTES COMPRIS)

Départs de Paris Saint-Lazare :

à **10 heures 20 matin** (1re et 2e classes seulement) et à **9 heures 20 soir** (1re, 2e et 3e classes).

Départs de Londres :

Victoria (Compagnie de Brighton), à **10 heures matin** (1re et 2e classes seulement).

London-Bridge et **Victoria**, à **8 h. 45 soir** (1re, 2e et 3e classes).

Trajet de jour en 8 h. 40.

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours :
1re cl., 48 fr. 25 ; 2e cl. 35 fr. ; 3e cl., 23 fr. 25.

Billets d'aller et retour valables pendant un mois :
1re cl., 82 fr. 75 ; 2e cl. 58 fr. 75 ; 3e cl., 41 fr. 50.

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours, ainsi qu'à Brighton.

Billets d'aller et retour valables 14 jours, délivrés à l'occasion des Fêtes de Pâques, de la Pentecôte, de l'Assomption et de Noël, de Paris Saint-Lazare à Londres et vice-versa :

1re classe, 49 fr. 05 ; 2e classe, 37 fr. 80 ; 3e classe, 32 fr. 50.

STATUES EN QUÊTE DE SOCLES

M. Lucien Descaves écrivait récemment dans le *Journal* qu'un « homme de goût » déplorait que les nombreuses niches de la façade du Louvre fussent encore dépourvues de statues; M. Henry Maret n'a pas manqué, dans son Carnet d'un Sauvage, de relever la cruelle ironie de ce regret.

Et pourtant, quand on considère le nombre de mauvaises statues que, en moins de trois siècles, les décorateurs d'anciens monuments ont pu grouper à une prodigieuse hauteur, autour du clocher du *Duomo* de Milan, on n'ose guère critiquer ceux qui, en France, en ce siècle émminemment iconographique, songent à tirer parti de la façade du Louvre pour placer les nombreuses statues politiques qui attendent leur tour dans le fatras du Dépôt des Marbres.

A Naples, le Palais Royal, dont la sévère construction est ornée de niches analogues à celles de la rue de Rivoli, fut un jour surchargé de huit statues aussi laides que colossales, représentant les fondateurs des dynasties qui, depuis le XIe siècle, gouvernèrent l'Italie du Sud : le farouche Normand; Frédéric à la mine soucieuse; l'Angevin au grand nez, redressant sa haute taille avec un geste d'ivrogne; l'Aragonais semblable à une vieille danseuse; un Charles-Quint d'opéra-comique que Gemito exécuta dans un accès de folie; Charles III à l'air benêt; un Murat pompeux et décoratif à souhait, et le Roi *galantuomo*, trébuchant dans les plis d'un drapeau un peu encombrant.

Voudrait-on mettre le long de la façade du Louvre les héros de la Convention? Que l'on pense aux mascarades du Palais de Naples et du Thiergarten de Berlin.

Paris sera peut-être un jour dénommé la « ville riche de statues », comme Tirynthe, au début de l'histoire, était nommée « la ville riche de métaux ». Peu importe que ces statues soient laides, très laides même, pourvu qu'il y en ait beaucoup. A cette abondance de statues je ne vois pas grand mal; et puisque tous les jardins en sont encombrés, que l'on fasse de nouvelles places et d'autres jardins « à statues ». Personne ne s'en plaindra et les statuaires pouront se vanter d'avoir régénéré la ville de Paris; mais que l'on laisse tranquilles les vieux monuments dont le cadre sévère s'accorde mal avec la statuaire moderne et qui reportent notre esprit vers le passé.

LE MUSÉE.

SPERANDIO

Sperandio fut le plus fécond des médailleurs du xve siècle : c'est un titre de gloire. Mais, quand bien même les trois quarts de son œuvre eussent disparu, son nom aurait mérité de survivre et son talent d'être étudié : non pas qu'il ait été un délicat, ni même un très grand artiste. Mais son don d'improvisation, parfois fougueuse, le réalisme naïf de sa vision et en même temps la naturelle subtilité de son imagination esthétique, sa personnalité sans distinction mais si vivante, — et caractéristique même dans le plagiat, — cet ensemble de qualités actives lui donnent une physionomie très distincte. D'ailleurs, en même temps que personnel, il est très représentatif : l'esprit du xve siècle, où se mêlent si curieusement l'individualisme réaliste et le symbolisme le plus quintessencié, se reflète visiblement en lui. Il est de son temps par sa vie, par le tour de son esprit, par ses dons multiples et par l'extraordinaire variété de son œuvre. C'était du reste un pauvre hère : parfois favori des princes, il en fut souvent le serviteur obscur et oublié; malgré son esprit pompeux, il avait des humilités d'ouvrier pauvre. Son œuvre même, en dépit de certains airs de bravoure, trahit sa modeste origine, une méthode de travail hâtive et parfois sans conscience, et une bonhomie naturelle, dont il ne se départit pas sans tomber aussitôt dans une affectation qui nous fait sourire. Tel qu'il est, il nous intéresse toujours, — même quand il ne réussit pas à nous émouvoir, — parce que, là même où son talent s'appesantit, il lui reste toujours la faconde et la vie : par là encore il est bien de sa race. S'il paraît fort plébéien à côté de Pisanello, il pourrait être le père de tous ces Italiens imaginatifs et improvisateurs qui ont peuplé leur pays d'architectures baroques et de statues gesticulantes. Mais son siècle lui a donné une originalité plus franche : il appartient au *quattrocento* et c'est une grâce secrète qui supplée à cent autres vertus. Cela seul le rendrait attachant, s'il ne l'était déjà pas tant par lui-même.

Fils d'orfèvre, il fut orfèvre, et de plus architecte, sculpteur, médailleur, fondeur, ingénieur militaire, etc.! Mais il n'a survécu de lui que de rares sculptures et une cinquantaine de médailles. C'est donc comme médailleur qu'il nous est surtout connu : aussi, après avoir dit ce que nous savons de sa vie, et mentionné les bas-reliefs et les bustes qu'on lui attribue avec certitude, c'est à ses médailles que je m'attarderai plus spécialement.

I

Les médailles de Sperandio l'ont toujours sauvé de l'oubli. Gœthe même — bien à tort — plaçait son œuvre au-dessus de l'œuvre de Pisanello. Cependant sa personnalité n'avait pas eu la même fortune que son œuvre, et, jusqu'aux travaux de Venturi, elle était demeurée extrêmement confuse. Litta le confondait avec Melioli, quoiqu'il n'y ait pas de styles plus dissemblables que celui de Melioli, élégant et précieux, et celui de Sperandio, fougueux et incorrect. Ce n'est qu'en 1882 que Malagola découvrit son vrai nom, et en 1888 que Venturi acheva de dégager, grâce à la découverte de multiples documents, la physionomie réelle, modeste et vivante, de cet actif et robuste artiste[1].

Il s'appelait Sperandio Savelli, et il était né à Mantoue, — vers 1425, — d'un orfèvre romain, Bartolomeo di Sperandio Savelli, que sa vie errante avait mené jusqu'à la cour des Gonzague. Sperandio est un prénom[2] assez fréquent au xve siècle en Italie et en Espagne, et évidemment usuel dans la famille de l'artiste. Bartolomeo Savelli est resté obscur : nous savons qu'inscrit en 1433 dans la corporation des orfèvres mantouans, il avait, en 1437, quitté Mantoue pour Ferrare, où il demeura au moins jusqu'en 1451 au service de la famille d'Este.

Toutefois, il est douteux que ses liens avec Mantoue aient été aussi fortuits et passagers que quelques critiques l'affirment. Sans doute, Bartolomeo Savelli était Romain et ne séjourna probablement qu'une dizaine ou une quinzaine d'années à Mantoue, et Sperandio, son fils,

1. C. Malagola, *Di Sperandio e delle cartiere (Atti e memorie della R. Dep. di Storia patria per la prov. di Romagna,* série III, t. I, p. 279); U. Rossi, *La Patria di Sperandio* (*Gazz. numismatica,* 1887, t. VI, n° 12); Stefano Davari, *Sperandio da Mantova e Bart. Meliolo* (Mantoue, 1886, un vol in-18); Ad. Venturi, *Kunstfreund,* 1885, p. 377; id., *Archivio storico dell' arte,* 1888, p. 385 et 1889, p. 229; Hans Mackowsky, *Sperandio Mantovano,* (*Jahrbuch der K. preuss. Kunstsamml.,* Berlin, 1898, p. 171); W. Bode, *Sperandio Mantovano* (*ibid.,* p. 218). G. Gruyer, *L'Art ferrarais,* t. I, p. 618.

2. Cf. Cittadella, *Notizie relative a Ferrare,* t. I, p. 580, et t. II, p. 115. Sperandio est nommé dans les documents *Speraindeus de Speraindeis* ou *Speraindeus de Sabellis.* C'est qu'il était fréquent, dans l'Italie de la Renaissance, qu'un prénom un peu particulier et usuel dans une famille eût tendance à se substituer au nom patronymique : tel est le cas pour Sperandio. Cependant de nombreux documents prouvent que son vrai nom patronymique est *Savelli;* et le fait est d'autant plus à remarquer qu'au xve siècle, en Italie, les familles qui possèdent un nom patronymique sont minorité.

était encore un enfant lorsqu'il fut transplanté de Mantoue à Ferrare[1]. Mais pourquoi Sperandio tint-il toujours à se dénommer lui-même Sperandio de Mantoue, *Sperandeus Mantuanus?* Pourquoi resta-t-il toujours en relation avec les Gonzague ? Pourquoi voulut-il, se sentant vieux, retourner à Mantoue et y mourir ? Quoique nous n'en ayons aucune preuve formelle, je croirais volontiers que sa mère était Mantouane. Son père, artiste errant, s'étant fixé pour des années à la cour des Gonzague, s'y sera marié, comme Bartolomeo da Pisa, le père de Pisanello, vint se marier à Vérone; et c'est par sa mère que Sperandio Savelli, — qui n'est jamais allé à Rome, de même que Pisanello n'a jamais vécu à Pise, — aura gardé avec Mantoue des liens d'affection et d'intérêt, en même temps qu'il y avait de véritables droits de cité.

Cette hypothèse, — qui, jusqu'à la découverte de nouveaux documents relatifs à notre artiste, demeure invérifiable, — n'est cependant pas purement gratuite : un artiste, du nom de Sperandio de Mantoue, et que les princes de la maison d'Este tiennent en grande estime, est cité dans deux documents, l'un du 11 avril 1491, et l'autre du 18 octobre 1492, où nous voyons qu'à ces dates il habitait Ferrare, mais qu'il possédait, à Mantoue, une maison au sujet de laquelle un procès restait pendant et qu'il gardait encore à Mantoue des amis au sort desquels il s'intéressait vivement; ce Sperandio est-il Sperandio Savelli ou cet obscur Sperandio da Campo, qui, dans les dernières années du xve siècle, exécutait à Ferrare quelques peintures pour les princes d'Este ? Adolfo Venturi et M. Gruyer reconnaissent que les termes employés dans ces documents (qui sont des lettres d'Hercule, duc de Ferrare, à Jean-François II de Gonzague), sont trop flatteurs à l'égard de l'artiste pour en concerner un autre que le grand médailleur, mais, malgré cela, ils estiment invraisemblable que notre Sperandio, qui avait quitté Mantoue vers 1437, y eût conservé une maison et des amis, et ils préfèrent voir dans le Sperandio recommandé si chaudement par le duc de Ferrare au marquis de Mantoue, ce Sperandio da Campo, dont nous n'avons pourtant pas la certitude qu'il fût, lui aussi, d'origine mantouane[2].

1. Venturi, *Rivista storica italiana*, 1885, p. 741. Le document de février 1437, relatif aux cinq sceaux gravés par le père de Sperandio pour le marquis de Ferrare, désigne l'orfèvre sous ce nom : *Messer Bartholemio di Sperandei da Mantoa.*

2. A moins que M. Venturi n'en ait trouvé la preuve dans les documents dont il cite la cote, sans les publier (*Archivio storico dell' arte*, 1888, p. 395, n. 1). M. Venturi (*ibid.*, 1888, p. 389) croit qu'un document ferrarais du 20 mars 1494, relatif à « M^ro Sperandio da Mantoa », se réfère à Sperandio da Campo, et il semble que ce soit de ce document qu'il conclue que le peintre était du pays mantouan; mais rien ne prouve que ce document ne désigne pas Sperandio, le médailleur. Le peintre était, — son nom l'indique, — originaire de Campo : mais où est ce Campo, nom de tant de localités italiennes? Probablement Campo sera ce village du lac de Côme, voisin du val d'Intelvi, région si féconde en artisans et en décorateurs, en *comacini*. Cf. Cittadella, *op. l.*, t. II, p. 115. Il y avait, à Ferrare, d'autres artistes et de nombreux personnages portant le nom ou le prénom de Sperandio.

SPERANDIO. — LA FLAGELLATION.

Plaquette de bronze (Cabinet des Médailles de Paris).

Mais nous savons que Sperandio Savelli revint se fixer à Mantoue en 1495 : si la famille de sa mère était mantouane, on comprendrait, et qu'il eût possédé une maison à Mantoue, et qu'il y eût eu des procès, et qu'il y eût gardé des relations, et aussi qu'il y ait voulu finir ses jours.

En tous cas, s'il vécut peu à Mantoue, puisqu'il se contenta presque d'y naître et d'y mourir, il tint cependant à y avoir droit de cité ; il eut l'orgueil et l'amour de cette patrie ; il la rappela dans la signature de ses médailles, et, en 1495, il demanda à Louis de Gonzague, évêque de Mantoue, de le recommander à son neveu Jean-François II, afin que celui-ci lui procurât les moyens de travailler, de vivre et de mourir dans sa patrie : et l'évêque, en écrivant au marquis de Mantoue, lui dit, au début même de sa lettre : « Credo che senza lo testimonio mio ill^ma^ S. V. cognoschi *per fama e vista* M^ro^ Sperandeo. » « Per fama e vista » : ces mots, écrits le 11 février 1495, ne prouvent-ils pas que les liens de Sperandio avec Mantoue ne s'étaient jamais rompus ? D'ailleurs, Jean-François de Gonzague était le gendre du duc de Ferrare : sans doute avait-il vu l'artiste à la cour d'Este, et probablement peu de temps avant cette date, ce qui serait un argument de plus en faveur de l'attribution à Sperandio Savelli des documents ferrarais de 1491 et 1494, qui nous parlent avec éloge de ce « maître Sperandio », en qui je me refuse à voir un peintre oublié par l'histoire.

Tout concorde donc pour nous faire croire que, chez Sperandio, l'hérédité mantouane se surajoute à l'hérédité romaine ; toutefois, Mantoue ne fut pas son éducatrice : son premier maître fut son père, formé par les traditions romaines, et c'est à Ferrare, où régnait un goût tout autre qu'à Mantoue, que s'épanouit son adolescence.

Comme nous ignorons la date exacte de sa naissance [1], nous ne savons pas s'il était enfant ou adolescent quand son père l'emmena à Ferrare (en 1437 au plus tard). Pourtant, comme sa dernière et peut-être sa plus belle médaille date de 1495, et qu'il est difficile d'imaginer que cette œuvre robuste soit l'œuvre d'un vieillard de plus de 70 ans, il est probable qu'en 1437 Sperandio n'avait guère plus d'une douzaine d'années. Mantoue fut donc son berceau, mais non pas son école. D'ailleurs, Ferrare était infiniment plus favorable à son développement artistique. Mantoue a changé de figure avec le XVIe siècle, au temps de la haute prospérité des Gonzague : nous savons pourtant, par de vieilles images de la cité, que Mantoue ressemblait, quand Sperandio y jouait enfant, à ses voisines de la Vénétie, et que ce gothique léger, fantaisiste

1. Le 28 octobre 1445, l'administration de Lionel d'Este fait délivrer à Sperandio un boisseau de froment et six mesures de vin : il était donc, à cette date, au service du marquis de Ferrare. Vers 1471, Sperandio écrit à Hercule d'Este pour obtenir un secours, en se réclamant de ses longs services et en faisant valoir qu'il a trois filles à marier « tre figliole da marido ». Donc, en 1445, il devait avoir passé l'adolescence et, en 1471, la quarantaine.

et teinté d'orientalisme, où le marbre blanc se mêle à la brique rose, y parait les façades des églises, les palais et les portiques. Ferrare, qui n'est qu'à deux ou trois jours de marche de Mantoue, tient de plus près au cœur de l'Italie. L'empreinte lombarde y est profonde. Les parties romanes de sa cathédrale ressemblent aux vieilles églises de Pise et de Lucques. Ravenne et Bologne, ses voisines, ont entretenu en elle le souvenir de la Rome antique. Les vieilles sculptures de la façade du Dôme, attribuées à Niccolò de Zara, ont un caractère de puissance, de solidité un peu massive, de vie tranquille, qui appartient aux plus romaines des œuvres romanes. Les autres reliefs du XIVe siècle qui ornent la cathédrale gardent, malgré l'empreinte gothique, le même calme, la même robustesse. A l'aurore du XVe siècle, ce sont des sculpteurs toscans qui travaillent à Ferrare : la Vierge de Jacopo della Quercia (1408), qui repose aujourd'hui dans la sacristie du Dôme[1] et celle de Cristoforo da Firenze, qui en domine le portail (1427), ont certainement attiré les yeux de Sperandio et ceux de son père dès leur arrivée à Ferrare, par leur nouveauté même autant que par leur mérite.

Je crois qu'on n'exagérera jamais l'influence de ces deux œuvres sur le talent de Sperandio. Il devait retrouver à Bologne des sculptures de Jacopo della Quercia, et l'on en a déjà dit l'influence sur sa manière. Mais entre la Madone de Cristoforo da Firenze, lourde et néanmoins expressive dans son attitude triste et songeuse, et les sculptures que nous savons être de Sperandio (ou même certains revers de ses médailles), l'analogie me semble également visible, quoique, dans l'œuvre de Sperandio, il y ait toujours plus de mouvement, plus de gestes.

C'est donc à Ferrare que l'esprit et les yeux de Sperandio se sont ouverts à l'art. Les marquis de Ferrare étaient assez riches pour vouloir embellir leur capitale et y attirer les artistes. Lionel d'Este, qui est le premier patron de Sperandio, s'était attaché Pisanello. Bono de Ferrare apprit, dans le même temps, la peinture de Pisanello, qu'il déclare son maître. Zorzo de Alemagna et Matteo de' Pasti, tous deux miniaturistes (Matteo de' Pasti fut miniaturiste avant d'être médailleur), Niccolò Baroncelli et Antonio di Cristoforo, statuaires, Jacopo Bellini, Mantegna, Rogier van der Weyden même, passent à la cour de Lionel, et Bartolomeo, père de Sperandio, exécute, pour la cour de Ferrare, une licorne d'argent dont Borso d'Este prend livraison en 1451.

Si donc Ferrare n'est pas un foyer d'art aussi brûlant que Florence, Lionel et Borso d'Este y entretiennent pourtant de plus nombreux

1. Carl Cornelius conteste que cette Vierge — qu'un document retrouvé par Guarini attribue pourtant formellement à Jacques de Sienne, qui ne peut guère être à cette date que Jacopo della Quercia — doive lui être donnée : mais MM. Langton Douglas et Marcel Reymond sont d'accord pour accepter la tradition, appuyée du reste sur les documents (C. Cornelius, *J. della Quercia*. Halle, 1896).

artistes que ne fait Louis III de Gonzague à Mantoue. Ils ont même un goût spécial pour l'orfèvrerie et pour les arts décoratifs. Sperandio, dès qu'il aura reçu les premières leçons de son père, trouvera donc à s'employer auprès de Lionel. Mais ses débuts sont modestes. En 1445, c'est avec quelques rations de blé et de vin qu'on paye ses services : des travaux qu'il exécutait alors, nous ne savons, du reste, rien. De Ferrare, il retournait parfois à Mantoue, — ce qui vient appuyer davantage encore l'hypothèse qu'il y possédait de la famille. Mais les princes d'Este le considéraient comme à leur service ; au milieu de l'hiver de 1451, Borso d'Este, cinq mois après son avènement, fait rechercher Sperandio, dont il a besoin, et sa première idée est de le faire rechercher à Mantoue : Barbe de Gonzague lui répond, le 8 mars, que l'artiste a quitté Mantoue sans laisser d'adresse ; la peste venait d'y apparaître, et c'était une raison suffisante pour chercher fortune ailleurs.

Des années qui suivent, nous ne savons rien. Mena-t-il une vie errante ? C'est peu probable, car il était marié, il avait des enfants[1] et, vers 1471, il fera valoir au marquis de Ferrare ses longs et loyaux services. Sans doute il dut retourner parfois à Mantoue et travailler parfois hors de Ferrare : mais Ferrare resta le centre de son activité. Ses nombreuses médailles de personnages ferrarais sont là pour nous l'attester, quoiqu'elles aient pu être toutes exécutées vers 1463-1471. Cependant la curieuse médaille de Francesco Sforza, mort en 1466, est généralement considérée comme la première médaille de Sperandio et datée des environs de l'année 1465 : fut-elle modelée et fondue au cours d'un séjour à Milan ? c'est possible, mais ce n'est pas certain. Au revers, l'artiste y a représenté un édifice à coupoles, — un *Temple de la Gloire* idéal, — qui nous prouve qu'il avait déjà l'expérience de l'architecture, et qui n'est copié d'aucun édifice milanais. La médaille de Marino Caracciolo paraît avoir été faite à Ferrare, en 1466. A cette date, Sperandio n'est plus un débutant : il a passé la quarantaine ; il faut qu'il ait enfin acquis de la renommée pour devenir le portraitiste d'un duc de Milan. C'est pourtant vers 1470-1471 qu'il crie misère dans une lettre à Hercule d'Este, souvent publiée : « Je suis chargé de famille, j'ai trois filles à marier ; si Votre Excellence ne vient pas à mon secours, je devrai chercher ailleurs un gagne-pain ! et pourtant j'avais juré de vivre et de mourir aux pieds de Votre Excellence... » Tel est le ton de cette supplique, qui est bien celle d'un artisan besogneux, et non la plainte d'un génie méconnu. Les années suivantes, Sperandio fut employé à la

1. Un document du 20 juillet 1478 nomme sa femme Maria et nous apprend qu'il avait un fils, Beltrando, et trois filles, Camilla, Lucrezia et Laura. Niccolò di Sperandio da Mantova, peintre, établi à Ferrare entre 1489 et 1494, pourrait être un autre fils du médailleur. (Rubbiani, *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna*, série III, XI, nos 1-3 ; Cittadella, *loc. l.*).

cour de Ferrare : outre les médailles qu'il y modela, il travailla à la porte du *Barco*, ce parc peuplé de cerfs, de gazelles, d'autruches et de girafes, dont Niccolò da Corregio a décrit, en vers précieux, la physionomie riante et bizarre[1]. Le 26 août 1475, on achève de lui payer deux bustes de marbre du duc, destinés à cette porte (« doe teste dj malmoro dj Sua Sig^ia^ poste ala prinzipale porta del barcho »), et le 20 avril 1476, il reçoit vingt florins d'or pour deux autres portraits du duc, ornant encore une porte du même lieu (« Imagines duas prefati Ill^mi^ domini nostri ducis depinptas positas et affixas ad portam Barchi »). Ces deux dernières images étaient peintes : était-ce des bustes de terre cuite coloriée ? c'est probable. Mais, en 1476, un autre paiement a été relevé dans les registre de la cour ducale, fait à Sperandio, en tant que peintre : « Magister Sperandeus de Mantua pictor... »

C'est peu de temps après que Sperandio quittait Ferrare[2] pour Faënza. Carlo Manfredi et son frère Federigo en étaient, l'un seigneur et l'autre évêque. Ce Federigo était un terrible homme, qui, sous prétexte d'achever la cathédrale de Faënza, pressurait le peuple, accaparait le blé et s'enrichissait par mille exactions. Malgré ses exactions et même ses déportements, la cathédrale grandissait : Carlo Manfredi en avait posé la première pierre en 1473 et confié la direction à Giuliano da Majano (1432-1490), artiste singulier et encore mal connu, mais qui semble bien avoir été le disciple le mieux doué et le plus fidèle de Brunelleschi. La cathédrale de Faënza est un exemple très curieux de basilique voûtée, dont les voûtes s'appuient sur des colonnes plus que sur de gros piliers et dont la nef n'est pas couverte d'une voûte en berceau, mais d'une succession de coupoles légères : cette architecture, d'une beauté logique plus que gracieuse, dut paraître froide, et les Manfredi, qui y mettaient leur gloire, souhaitèrent d'en décorer d'abondantes sculptures les lignes pures et sévères. Malgré les richesses amassées par Federigo Manfredi avec une âpreté qu'aucun scrupule n'adoucissait, Faënza n'était pas assez puissante pour prétendre attirer un des maîtres florentins si en vogue à cette époque : les Manfredi pensèrent donc à Sperandio, et Carlo II écrivit, le 25 mai 1476, à Hercule d'Este pour le prier de laisser Sperandio venir passer quelques jours à Faënza; le prince et l'artiste s'entendirent, et, moins d'un an après, le 21 mai 1477, Carlo Manfredi demandait à Hercule de lui céder ses droits sur Sperandio, qu'il voulait employer aux sculptures et décorations du Dôme, « sculture, et altre figure intagliate di petra, parendomi, ajoute-t-il,

1. Cf. Venturi, *Arch. st.*, 1888, p. 390, et Mackowsky, *loc. l.*, p. 172.

2. En 1474, Sperandio avait fondu la médaille, aujourd'hui perdue, du drapier Giacomo del Giglio, de Bologne. Mais il peut l'avoir modelée à Ferrare, au cours d'un séjour qu'y aura fait le marchand, ou bien avoir été passer quelques jours seulement à Bologne.

Maestro Sperandio molto acto a questa cosa, et disposto a servirmi bene ». Hercule, à qui l'artiste n'était pas indispensable, le laissa s'établir à Faënza : il y était déjà le 5 juin, et à cette date, Carlo Manfredi écrivait à Ferrare, afin d'obtenir un passeport pour les bagages du sculpteur. Le 7 juin, un contrat était rédigé qui liait l'artiste aux Manfredi : ses gages devaient lui être comptés à partir du 1er juillet. Mais son séjour à Faënza ne devait pas être de longue durée[1].

Carlo Manfredi paraît avoir été une figure assez effacée. Mais Federigo, son frère, le gouvernait et cet évêque — que son père avait fait élire par les chanoines du diocèse à la fleur de l'âge, en 1463 — était le plus cupide et le plus insolent des tyranneaux. Carlo Manfredi étant tombé malade, Federigo voulut modifier l'ordre de succession réglé par leur père et substituer le fils de Carlo aux droits de Galeotto, leur frère. Mais Galeotto, qui profitait de l'impopularité de Carlo et de Federigo, et qui d'ailleurs fut un prince chevaleresque et intelligent, n'entendit pas abandonner ses droits : Carlo l'avait éloigné de Faënza. Il rentra dans le territoire faventin les armes à la main. Le peuple se déclara en sa faveur. Le 17 novembre 1477, Galeotto Manfredi succédait à son aîné, qui partait en exil. Federigo avait déjà dû quitter son diocèse, sous un déguisement, emportant d'ailleurs avec soi une partie de ses richesses, tandis que le peuple en pillait le reste, dans son palais.

Ce fait eut une grande influence sur la destinée de Sperandio : il avait assez d'indifférence politique pour servir Galeotto aux lieu et place de ses frères, et, comme il avait exécuté la médaille de Carlo, il exécuta celle de Galeotto. Mais les travaux de la cathédrale étaient payés par les rapines de Federigo : la révolution de 1477 ayant dispersé ce trésor, Sperandio n'avait plus d'intérêt à rester à Faënza, où, du reste, il fut victime d'un vol important. Il résolut de chercher fortune à la cour de Jean II Bentivoglio, dont il avait déjà fait la médaille : le 20 juillet 1478, un peu plus d'un an après avoir quitté Ferrare, il arrivait à Bologne avec sa femme, son fils Beltrando et ses trois filles.

Engagé comme sculpteur par les Manfredi, Sperandio n'avait pas eu le temps de laisser à Faënza de grands témoignages de son talent. Cependant le Dôme de Faënza conserve encore un bas-relief en terre cuite, une *Annonciation*, qui est certainement de sa main[2]. A Bologne, où il allait séjourner plus de dix ans, son activité devait être plus

1. Venturi a publié (*Arch. st.*, 1888, pp. 391-392) le contrat par lequel Carlo et Federigo Manfredi s'attachent « Magistrum Speraindeum quondam Magistri Bertolomei de Savellis de Roma, olim habitatorem Mantue, et modo Faventie ». Ce document est curieux, non seulement pour l'histoire de Sperandio, mais aussi pour l'histoire de la condition des artistes.

2. Venturi, *l'Arte*, 1898, p. 374. La Vierge de cette Annonciation est copiée du revers de la médaille de Sarzanella. W. Bode (*Zeitschrift für bild. Kunst*, 1902, p. 77) attribue encore à Sperandio une Madone en terre cuite du South-Kensington Museum, qui provient des environs de Faënza et qui daterait de la même époque (1477-1478).

féconde et son talent mieux favorisé par les circonstances et par l'atmosphère de la cour brillante des Bentivoglio.

Du moins en fut-il ainsi durant les premières années de ce séjour. Le Francia, déjà renommé à Bologne comme orfèvre, semble avoir accueilli Sperandio avec faveur[1]. Nous connaissons les noms de quatorze bolonais dont Sperandio coula la médaille, et comme sculpteur il reçut, presque dès son arrivée, deux commandes considérables : celle du monument funéraire du pape Alexandre V et celle d'une vaste décoration de terre cuite pour la façade de l'église neuve des Franciscaines, appelée le *Corpus Domini* ou plus souvent *la Santa*, en souvenir de l'abbesse Catarina Vigri, qui était morte en odeur de sainteté, le 9 mars 1463, dans son couvent de Santa-Chiara del Corpo di Cristo, auquel attient l'église[2]. Mais ces travaux qu'il dut mener simultanément étaient achevés avant 1483[3]. Quelque intéressants qu'ils nous paraissent, ils respirent un certain archaïsme qui, au moment où la sculpture italienne inclinait toute vers la grâce et la préciosité, dut plaire médiocrement : ces œuvres sentaient leur vieux temps ! De fait, en dehors des quelques œuvres qu'on lui attribue[4], à Bologne, — une frise faite au pochoir au portique de San Giacomo, une autre pareille exécutée pour le palais Sanuti, la maigre décoration du portique des Eremitani, et le buste d'Andrea Barbazzi, à San Petronio, — qu'a-t-il produit entre 1483 et 1490 ? Très peu de chose, probablement ! Et un document, d'une sécheresse précise et terrible, vient nous confirmer l'abandon où tombait l'artiste vieilli : de 1486 à 1488, Sperandio fut inscrit sur le registre des pauvres ! *Speraindeo de Mantua de Sabellis* touchait 30 lires d'aumône à Noël. En 1478, il était arrivé à Bologne avec deux serviteurs : dix ans après, il n'était plus qu'un indigent. Pourtant, l'artiste, qu'en 1477 les Manfredi engageaient pour travailler « de brongio, de marmoro, dj terra, de disignj, di piombo, de picture, de orfesaria », et de toute autre chose relevant de son métier, n'avait pas perdu l'estime des Bolonais : en 1490, la cime du campanile de San Petronio s'étant écroulée, on demanda à Sperandio un modèle pour le

1. Sperandio avait fait en 1474, à Ferrare sans doute, la médaille d'un marchand bolonais, Giacomo del Giglio. La médaille faite, un procès s'éleva au sujet du prix ; en 1479, Francesco Francia, choisi pour arbitre, fixa à *3 ducati d'oro larghi* le prix dû à Sperandio par Giacomo del Giglio.

2. Malaguzzi Valeri, *La Chiesa « della Santa » a Bologna* (*Archivio storico dell' arte*, 1896, pp. 72-87) ; Rubbiani, *La Facciata della « Santa » in Bologna* (*Rassegna d'arte*, oct. 1905).

3. La façade de la « Santa » date probablement de 1479-1481. Quant au tombeau d'Alexandre V, le dernier paiement relatif à ce travail fut payé à l'artiste le 3 octobre 1482. Cf. A. Rubbiani, *La Tomba di Alessandro V* (*Atti e memorie della R. Dep. di storia patria per la Romagna*, série III, XI, 1-3) ; Fabriczy, *Reportorium für Kunstwissenschaft*, 1895, p. 390.

4. Ce ne sont, en effet, que des attributions de Venturi et de Malaguzzi Valeri. Les *Satiretti* de terre-cuite, qui décorent le portique des Eremitani, ont été aussi attribués à Onofrio di Vincenzo.

SPERANDIO. — MÉDAILLE DE JEAN II BENTIVOGLIO.

SPERANDIO. — MÉDAILLE DE FRANÇOIS II DE GONZAGUE.

IMP. FORTIER ET MAROTTE

restaurer[1] et ce modèle, probablement en bois, lui fut payé *3 lire di quattrini*. Mais ces travaux sans gloire ne suffisaient pas à faire vivre le pauvre homme. Bologne ne pouvait plus le nourrir. Il reprit sa vie errante et chercha de nouveau fortune à Ferrare.

Il est probable qu'il y avait un fils, l'aîné de ses enfants, établi comme peintre. Ce *Niccolò di Sperandio da Mantova* possédait une maison à Ferrare. D'autre part, les princes d'Este avaient jadis protégé le vieux médailleur. Tout le poussait à revenir chercher un asile dans la cité où s'était écoulée la plus grande partie de sa vie. Sa dernière œuvre, à Bologne, fut sans doute la médaille de Catelano Casali, nommé en 1490 protonotaire apostolique. Venturi s'appuie sur le fait que cette médaille ne peut être antérieure à 1490 pour s'opposer à l'hypothèse du retour de l'artiste à Ferrare. Mais ce retour, qui peut ne dater que de la fin de 1490 ou du début de 1491, ne nous est-il pas attesté par la lettre du 11 avril 1491, dans laquelle Hercule d'Este prie Jean-François de Gonzague de hâter ce procès, où Sperandio était engagé à Mantoue, au sujet d'une maison, et par une autre lettre du même au même, datée du 18 octobre 1492 ? J'ai déjà dit que j'estimais impossible d'admettre qu'il s'agît dans ces lettres de Sperandio da Campo, simple décorateur, à ce qu'il semble, et qui n'est jamais explicitement déclaré mantouan[2]. Elles nous affirment, au contraire, la présence du vieux maître à la cour d'Hercule d'Este, qui n'ayant guère le loisir d'employer ses talents, se contente de le recommander à son gendre et de lui témoigner une sympathie, du reste assez peu efficace. Le 18 mars 1494, le duc accordait à l'artiste une exemption de droits pour le transport d'un bagage, estimé *120 libre de Marchesini*, et dirigé de Ferrare à Padoue[3]. Sans doute, Sperandio voulait-il encore tenter fortune à Padoue. Mais Padoue, où l'attiraient, sans doute, les chefs-d'œuvre de Donatello, lui fut moins accueillante encore que Ferrare. Poussa-t-il jusqu'à Venise ? En tout cas, c'est à ce moment, croyons-nous, qu'il exécuta la médaille du doge Barbarigo, peut-être même celle du poète vénitien Antonio Vinciguerra.

Mais ces travaux ne suffisaient pas à assurer sa vie. Les Vénitiens armaient pour chasser Charles VIII d'Italie : dès 1494, ils avaient confié le commandement de leurs troupes à Jean-François II, marquis de Mantoue. Sperandio se souvint alors qu'il était ingénieur militaire et

1. A. Gatti, *La Fabbrica di San Petronio*. Bologne, 1889. Document, n° 122.

2. Tous les documents ferrarais publiés où est nommé un « Sperandio de Mantoue » peuvent s'appliquer soit à Sperandio di Bartolomeo Savelli, soit à ce Niccolò di Sperandio, qui me semble devoir être considéré comme le fils aîné du médailleur.

3. Venturi, qui a publié ce document (*Arch. st.*, 1888, p. 388-389, note 4, 4e doc.), où l'artiste est appelé Sperandio de Mantoue, veut qu'il s'y agisse de Sperandio da Campo, et c'est de seul texte qu'il semble déduire que ce dernier était mantouan.

Mantouan. Bien des années avant, il avait fondu la médaille de François de Gonzague, cardinal et évêque de Mantoue, mort en 1483; le cardinal avait alors pour coadjuteur son frère Louis, qui lui succéda comme évêque de Mantoue : c'est à lui que Sperandio s'adressa pour être présenté à Jean-François II. Nous possédons encore la lettre que Louis écrivit le 11 février 1495, de Quingentola, à son neveu Jean-François II, marquis de Mantoue, pour lui recommander « maître Sperandio », *huomo copiosissimo de virtute,* fidèle serviteur du défunt cardinal, et qui, désireux de mourir dans sa patrie et au service de ses princes, demandait un emploi où il pût montrer ses talents, notamment comme fondeur de canons, « in lo exercitio di artillarie aut di fabricare et architectura ». Il ressort des termes de cette lettre que Sperandio comptait plus alors sur son savoir d'ingénieur militaire que sur son génie d'artiste. D'ailleurs, Jean-François II allait être nommé le 27 juin généralissime de toutes les troupes unies contre les Français, et, le 6 juillet, il tentait, à la tête de 40.000 hommes, de cerner les 9.000 soldats de Charles VIII : Charles VIII lui tua près de 3.000 hommes et passa. C'est cette journée que les Français appelèrent la victoire de Fornoue et les Italiens la victoire du Taro et qui ne fut, au demeurant, une défaite pour personne. Nous ignorons si Sperandio participa comme fondeur de canons ou architecte militaire à la préparation de la lutte. Mais nous savons qu'il participa à la glorification du généralissime italien : tandis que Mantegna peignait sa fameuse ***Madone de la Victoire*** que les vicissitudes de l'histoire ont amenée au Louvre, Sperandio modelait et fondait la médaille du vainqueur, qui relevait, par sa hâte à célébrer son triomphe, ce que son succès avait eu d'illusoire et de douteux. Cette médaille est d'ailleurs l'une des plus belles de l'artiste : Sperandio, septuagénaire, retrouvait toute la fougue de sa jeunesse pour imprimer à la physionomie du condottière une vie impérieuse et un sauvage dédain.

L'histoire de Sperandio finit avec cette œuvre. Sans doute mourut-il à peu de temps de là. Mais nous ignorons tout de sa fin : d'ailleurs, le pauvre artiste errant, qui, plus d'une fois dans sa vie, avait mendié son pain, se serait moins étonné de ce silence de l'histoire sur sa dernière heure, que de notre souci de rechercher sa trace et d'évoquer pieusement son souvenir.

JEAN DE FOVILLE.

(*A suivre.*)

BIBLIOGRAPHIE

Les Peintres de manuscrits et la miniature en France, par Henry Martin (collection des *Grands artistes*). — Paris, H. Laurens, éd., petit in-4°.

C'est un charmant livre que ce petit ouvrage, où l'administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal a dit avec clarté et élégance, au grand public ami de l'art, l'essentiel de ce que l'on sait sur les merveilleux enlumineurs français du XIe au XVe siècles. Un tel sujet est un vaste sujet, non moins attrayant que vaste d'ailleurs, et M. Henry Martin est l'un des érudits qui ont le plus fait pour l'explorer. En ce volume de 130 pages, il ne s'adressait pas aux autres érudits, mais aux étudiants, aux gens du monde, à tous les esprits curieux. Il y a cependant, en ces pages, une précision, une rigueur de science, qui se dissimule, sans doute, sous un style aimable et allégé de tout pédantisme, mais qui donne à ce résumé une valeur et une utilité que les historiens de l'art eux-mêmes apprécieront.

Enfermé dans les limites fixes que lui imposaient le format et le nombre uniforme de pages de cette collection, M. Henry Martin a volontairement négligé les miniaturistes des temps carlovingiens, qui sont moins strictement français que leurs successeurs, et il n'a consacré que six ou sept pages à la miniature postérieure à l'invention de la gravure. C'est au beau temps de cet art, surtout à sa floraison parisienne dont Dante témoignait déjà dans la *Divine Comédie*, qu'il s'est attaché, -- à Jean Pucelle, si élégant, si fantaisiste, si français par son imagination limpide et riante, — puis aux successeurs flamands de l'école parisienne : Jacquemart de Hesdin, qui donne un éclat plus éblouissant et plus léger encore aux thèmes de Jean Pucelle; André Beauneveu, dont on n'a pu définir encore tout le complexe génie; Pol de Limbourg et ses frères, chez qui l'on surprend déjà le souffle de l'Italie, et dont l'autorité, la richesse, nous étonnent encore. Enfin M. Henry Martin a excellemment parlé de Jean Fouquet, qui avait vu les Flandres et l'Italie, et qui resta pourtant le plus français des peintres.

Il faut recommander ce petit livre à tous les esprits cultivés. De tels ouvrages, où l'érudition la plus sûre se cache sous un ton naturel et aimable, font honneur à la science française, qui seule peut-être, à l'heure qu'il est, sait se montrer sans pédantisme, et sous un vêtement attrayant.

Jean de Foville.

* * *

Mélanges numismatiques, par Adolphe Dieudonné. — Paris, A. Picard et fils, in-8°.

C'est de l'âge grec classique au déclin du Moyen-Age que nous conduisent les études que M. Dieudonné a réunies en ce joli volume, où l'on trouvera, sous une forme très pure et très précise, des travaux d'une grande rigueur scientifique et d'une pénétration historique très remarquable. Les amis de l'art antique trouveront là un grand nombre de monnaies grecques inédites ou peu connues, que l'auteur a su faire *parler* pour qu'elles nous disent quels événements elles commémorent, quels dieux elles célèbrent, quels princes elles exaltent. Mais M. Dieudonné, qui est un *chartiste*, n'a pas borné ses recherches au monde antique : le Moyen-Age français l'a toujours attiré et retenu, et les plus récentes des études groupées en ce volume sont consacrées aux monnaies françaises du XIIIe et du XIVe siècle. Ce sont là des époques à la fois attirantes et obscures dans l'histoire de la monnaie. Si la monnaie de saint Louis est connue de tous les amateurs pour la perfection de sa beauté décorative, rien n'est plus confus que les problèmes d'histoire et surtout d'histoire économique que suscitent les monnaies de la fin du XIIIe siècle et du commencement du XIVe;

rien du reste n'est plus important dans l'histoire de la monnaie, car la politique monétaire de Philippe le Bel — source de si violents ressentiments — est l'aboutissement de cette histoire et l'une des pages les plus énigmatiques du Moyen-Age. On ne pourra plus toucher à cette histoire sans lire les études si pénétrantes, si subtiles et si claires cependant, que M Dieudonné consacre dans son livre à cette question, à propos des importants travaux de M. de Borelli de Serres : il y examine les conclusions de ceux qui avaient étudié le problème avant lui, mais, dans ce problème obscur, il projette une claire lumière à la fois sur les arguments de ses prédécesseurs et sur les vérités nouvelles que son propre examen dégage.

Ce premier tome de *Mélanges numismatiques* nous fait souhaiter une longue suite à un si précieux recueil.

J. F.

* * *

L'Abbaye de Vézelay, par Charles Porée (collection des *Petites monographies des grands édifices de la France*. — Paris, H. Laurens, in-16.

Voici un petit livre précieux pour les archéologues, et même pour les touristes épris du passé. L'abbaye de Vézelay est un des monuments les plus vénérables de notre pays. L'art roman et l'art gothique y mêlent, en une curieuse et savoureuse harmonie, leurs attraits différents. Souhaitons que cette monographie excellente, très précise et en même temps fort agréable, attire de nouveaux pèlerins à la colline où fut le monastère fameux de Girard de Roussillon.

J. F.

Reynolds. *Discours sur la peinture. Lettres au flâneur. Voyages pittoresques*, publiés par M. Louis Dimier. — Paris, H. Laurens, in-16.

En même temps qu'un grand peintre qui n'a jamais été plus à la mode qu'aujourd'hui, Reynolds fut un écrivain d'art extrêmement intéressant. On ne peut aujourd'hui écrire ni apprendre l'histoire de l'art, sans connaître l'évolution des idées sur l'art et du goût. C'est donc un grand service que rend à tous les amis du beau M. Louis Dimier, en leur offrant ce volume où sont réunis et commentés tous les écrits de Reynolds sur l'esthétique et sur les chefs-d'œuvre de l'Italie.

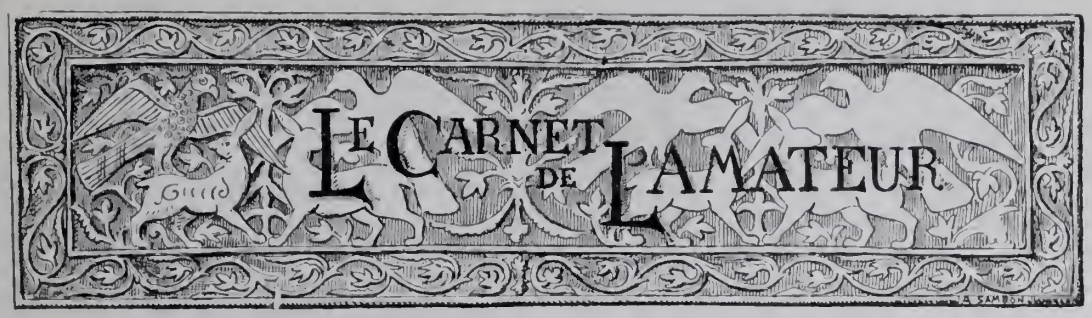
N. R.

* * *

Franz Hals, par André Fontainas (collection des *Grands artistes*). — Paris, H. Laurens, petit in-4°.

M. André Fontainas n'est pas seulement un érudit : poète et critique, il prit une part importante au mouvement *symboliste*. Il est donc tout particulièrement intéressant de voir comment le génie du franc et vigoureux réaliste que fut Franz Hals s'est reflété dans l'esprit subtil de ce poète quintessencié et idéaliste qu'a été, qu'est encore l'auteur de cette étude. On remarquera que M. André Fontainas a su être simplement exact, précis, réaliste, pour nous faire connaître et aimer le puissant portraitiste de Haarlem. Ce n'est pas là une des moindres preuves du robuste génie de Franz Hals.

N. R.



Nécrologie. — Le 20 mai est mort, à Athènes, l'archéologue et antiquaire Jean-Paul Lambros. Né en 1843 à Corfou, il suivit d'abord les cours de philologie et d'archéologie à l'Université d'Athènes, puis, en 1863 et 1864, les cours d'archéologie au musée de Florence. Son père, Paul Lambros, a laissé des études très intéressantes sur la numismatique de l'Orient latin; Jean-Paul Lambros s'occupa de préférence de la numismatique ancienne de la Grèce. Il a publié, en 1891, la première partie d'un recueil de monnaies grecques (Ἀρχαῖα ἑλληνικὰ νομίσματα), dans laquelle sont décrites les monnaies du Péloponèse et il s'occupait de la continuation de cet ouvrage quand la mort le surprit. J.-P. Lambros a publié un grand nombre de pièces inédites dans des revues numismatiques; nous signalerons l'article sur un tétradrachme inédit de Nabis, tyran de Sparte (*Bull. de correspondance hellénique*, t. XV, p. 415, 11). Il faisait partie de plusieurs sociétés savantes : la Société française de numismatique, la Société numismatique de Londres, la Società numismatica de Milan, la Société suisse de numismatique. Homme de goût et collectionneur passionné, il a eu entre les mains les objets les plus précieux provenant des fouilles faites en Grèce et il laisse une collection numismatique qui offre un intérêt considérable.

* * *

Le vol du Petit-Palais. — Le vol commis au Petit-Palais, dans le médaillier de la collection Dutuit, est plus important qu'on ne l'avait cru au premier instant. Malheureusement, les conservateurs du musée Dutuit n'ont aucune compétence en numismatique et les médailles sont même décrites, dans les inventaires, d'une façon si sommaire, qu'il est impossible de donner des indications précises qui puissent guider les recherches. On a dérobé sept pièces de monnaies en or de l'époque des Flaviens, de Septime Sévère et de Postume (deux quinaires en or de la plus insigne rareté), deux petits colliers, deux paires de boucles d'oreilles, trois bracelets, deux bagues mérovingiennes de l'ancienne collection Fillon et une petite oie égyptienne, en or, avec deux cartouches. On estime à 20.000 francs environ les médailles, à 50.000 francs les bijoux grecs et mérovingiens et à 5 ou 6.000 francs le bijou égyptien. Nous sommes loin des 5.000 francs indiqués pour le tout par les journaux.

Il est à noter que le médaillier Dutuit avait déjà été l'objet de tentatives de la part des cambrioleurs. L'an dernier, un gardien avait constaté qu'une des vis de la vitrine avait disparu. A la suite de cet incident, l'attention de l'inspection des Beaux-Arts avait été attirée sur la nécessité d'augmenter le nombre des gardiens et de prendre des mesures de surveillance plus rigoureuses, mais malheureusement la chose était restée à l'état de projet.

* * *

Un nouveau portrait de Donatello. — Jusqu'ici le portrait de Donatello, par Paolo Doni, conservé au Louvre, était le seul connu du célèbre sculpteur padouan. Le prof. A. Moschetti publie, dans le *Bulletin du musée de Padoue*, un nouveau portrait peint sur bois, conservé au musée de Padoue.

* * *

Les tableaux du roi Léopold. — M. A. J. Wauters publie, dans le *Marzocco*,

une notice sur les tableaux que le roi des Belges a vendus à un antiquaire parisien. Les principaux ouvrages sont une *Vierge*, par Beato Angelico, et *les Miracles de saint Benoît*, par Rubens. Le roi avait acheté le Rubens 177.000 francs à la vente Tencé ; le Beato Angelico, qui est de toute beauté, appartenait à la reine Charlotte, première femme de Léopold, et se trouvait autrefois au château de Laeken; il est entré maintenant dans la collection de M. Pierpont-Morgan.

* * *

Deux nouveaux tableaux de Rembrandt. — Dans une vente, à Londres, on a vendu, pour quelques guinées, un tableau qui vient d'être reconnu pour un ouvrage de jeunesse de Rembrandt; on y a reconnu la signature du maître. Un autre tableau de Rembrandt est entré dans la collection Warneck, c'est le portrait de l'artiste, connu sous la désignation de Rembrandt aux yeux hagards.

* * *

Fouilles. — Des travaux dans le port de Tarente ont mis à découvert des tombeaux de l'époque grecque. On a trouvé un nombre considérable d'objets de très grande valeur artistique, entre autres un très beau groupe en terre cuite.

La préservation du Mont-Saint-Michel. — La conférence interministérielle instituée en vue de sauvegarder la position insulaire du Mont-Saint-Michel, propose de rejeter toutes les demandes de concession tendant au colmatage des grèves et d'établir autour du Mont un secteur complet d'isolement. La limite en serait fixée, dans la zone de l'est, à une distance minimum de 1.500 mètres ; elle serait subordonnée, dans la zone ouest, à une entente avec la compagnie des polders actuellement concessionnaire.

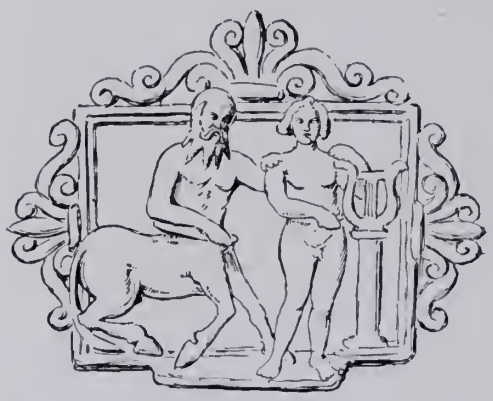
* * *

Le Menelaon. — Au cours des fouilles opérées au célèbre tombeau de Ménélas et d'Hélène, par le directeur et les étudiants de l'École Britannique d'archéologie à Athènes, d'intéressantes découvertes d'objets de l'époque mycénienne ont été faites.

* * *

La Madone de Bellini de Santa Maria dell' Orto. — Ce tableau incomparable a été volé à Venise ; mais, heureusement, on a pu le retrouver avant qu'il ne fût vendu à l'étranger. C'est un antiquaire, M. Antonio Salvadori, ancien commissaire de police, qui a trouvé le voleur.

L'Amateur.



Le Gérant : Émile Bonnet.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12 RUE GODOT-DE-MAUROI.

138 — *Follis.* Légende circulaire : ✠ MANSO·VIC·E·DVX. Au centre, une croix. ℞. Fortifications comme au n° 134. Æ. Coll. Colonna. 50 fr.

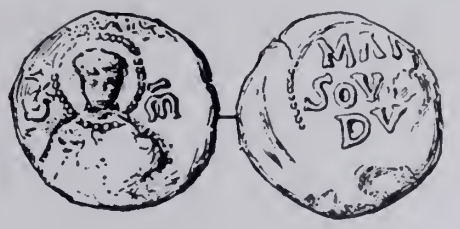
137

139 — *Follis.* ····O·PAZ·E·DVX écrit dans le champ. ℞. Buste du duc, de face. Æ. Coll. Colonna. 50 fr.

Cette pièce est malheureusement refrappée et la légende n'est pas très claire ; le mot PAZ[*ricius*] semble pourtant évident ; il aurait une grande importance dans l'attribution à Manson III et montrerait que ce duc a hésité entre l'ancienne obéissance au basileus et la nécessité de fléchir Othon II.

134 138

140 — *Follis.* ✠ MAN — SO VIC·E — DVX écrit dans le champ. ℞. S·M. Buste de saint Mathée. Æ. Coll. Papadopoli. 50 fr.



140.

Le corps de saint Mathée fut transporté à Salerne en 954, sous le gouvernement de Gisulf Ier [1].

1. *Chron. Sal.*, c. 165, 552. — *Annales Beneventani* et *Annales Cavenses* à l'an 953, p. 175 et 188. — Romuald Salernitain (an 954), M. G. H. 55, XVIII, 399. — Cf. Schipa, *op .cit.*, p. 90.

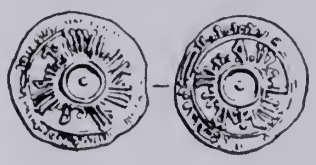
JEAN II AVEC SES FILS GUY (983-988) ET GUAÏMAR IV (988-999).
GUAÏMAR IV SEUL (999-1015)
ET AVEC SES FILS JEAN III (1015-1018) ET GUAÏMAR V (1018-1027).
GUAÏMAR V AVEC SA MÈRE GAITELGRIME
ET PUIS AVEC SES FILS JEAN IV († 1042) ET GISULF II (1042-1052).

L'union de Salerne et d'Amalfi dura peu de temps ; en août 983, les Salernitains chassèrent Manson et son fils Jean et proclamèrent comme prince le comte Jean, ancien tuteur du fils de Paldolf Ier, un Lombard de Spolète. Une nouvelle dynastie se fonda ainsi à Salerne et elle tint avec éclat le pouvoir jusqu'à la fin du XIe siècle. C'est sous le gouvernement de Guaïmar IV que vinrent dans le Sud de l'Italie les chevaliers normands. Arrivés à Rome vers 1015, et dirigés par le pape Benoît VIII sur Capoue, ils se mêlèrent aussitôt aux luttes incessantes des princes de Capoue et de Salerne et prirent part à la révolte des Apuliens contre les Grecs. Dégoûtés de l'avarice du prince de Capoue, ils firent pencher la balance en faveur de Salerne, qui, sous le gouvernement de Guaïmar IV, devint la ville la plus prospère de l'Italie du Sud.

Jusque vers 1037, le prince de Capoue fut le souverain le plus redouté de toute l'Italie du Sud ; mais Guaïmar V, son neveu, qui, dans les premières années de son gouvernement avait servi docilement les ambitieux desseins de Paldolf III, devint bientôt l'implacable ennemi de son oncle. D'après le récit d'Amatus, Paldolf ayant voulu séduire une parente de Guaïmar, celui-ci aurait juré de se venger ; l'intervention de Conrad II, en 1038, détermina la chute de Paldolf.

Depuis le règne de Gisulf Ier, on avait frappé à Salerne des monnaies d'or d'environ 1 gramme, à l'imitation des tarins de 'Al Mu'izz Abu Tamim. Ces tarins de Moez, qui, dans les documents de l'époque, sont indiqués par le nom de *buttumini*[1], furent imités aussi à Amalfi ; mais il sera peut-être toujours impossible de distinguer les imitations faites dans ces deux villes avant le gouvernement de Guaïmar V.

Je propose d'attribuer au règne de Guaïmar IV une série assez nombreuse



141

de ces imitations, dont le titre est inférieur à 12 carats et dont le poids ne dépasse guère 90 grammes. C'est à cette série qu'appartient un intéressant tarin à légende bilingue, que je crois frappé à Amalfi, en 1042, par le duc Manson IV, sous la dépendance de Guaïmar IV. Il porte le symbole et le nom

1. *Chart. Amalphitanum (Codice Perris)*, a. 974, doc. 72.

du saint protecteur d'Amalfi : croix de saint André, S· ANDREAS, et l'indication de la dépendance de Salerne : SAL PRC, autour d'imitations des légendes arabes des tarins du calife Moez-ledin-'illah (953-975). C'est encore à la fin du règne de Guaïmar IV ou sous Guaïmar V que fut frappé ce tarin, jusqu'ici unique, de la collection Sambon, qui offre les types des monnaies de Moez, avec, au pourtour, au milieu de caractères coufiques déformés, l'inscription rétrograde : PRINC VVAMIAR.

Voici la description de ces pièces :

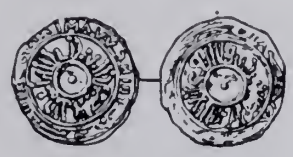
I. *Tarins imitant servilement les monnaies de Moez, frappés sous Guaïmar IV et Guaïmar V.*

141 — *Tarin.* Deux cercles d'inscription coufique contrefaite. Au centre, un globule. ℞. Deux cercles d'inscription coufique contrefaite. Au centre, un globule. Or pâle. Poids, 1 gr. à 0 gr. 88. 10 fr.

II. *Tarins avec le nom du prince.*

142 — *Tarin. a*) Cercle extérieur : légende rétrograde : PRINC VVAMIAR et caractères coufiques contrefaits. *b*) Cercle intérieur : légende coufique contrefaite. Au centre, un globule. ℞. Deux cercles de légende coufique contrefaite. Au centre, un globule.

Coll. J. Sambon. Or pâle (10 carats?). Poids, 0 gr. 88. 200 fr.



142

On a attribué à Guaïmar IV des monnaies en cuivre ayant le buste du Sauveur et la légende DUX ITALIE · SALERNO.

Guaïmar IV a revendiqué, en effet, pendant quelques années, le duché d'Apulie et de Calabre et a pris le titre de « duc d'Italie »; mais cette prétention ne fut pas sérieuse, et, à cette époque, c'est le lombard Argiros qui porta le titre de « duc d'Italie, Calabre et Sicile », soit pendant la guerre contre le basileus, soit après sa réconciliation. Il est donc probable que les monnaies salernitaines avec le titre de « duc d'Italie » appartiennent à Robert Guiscard, qui usurpa ce titre vers la fin de l'année 1060, après le départ d'Argiros (1059) et après la prise de Reggio[1].

Ces monnaies sont presque toujours refrappées avec les types d'une monnaie énigmatique qui porte les noms suivants : RVC DVX et FVL GVI DE BA SALER. Il ne faut pas s'étonner de trouver sur une monnaie qui a été frappée

1. Gauf. Mal., I, 36; II, 1. — Cf. Aimé, IV, 3.

en grande quantité les noms de personnages qu'aucune chronique ne mentionne; car il y a de grandes lacunes dans l'histoire du XIe siècle. Ce Foulques et ce Guillaume ou Guy de Ba (peut-être Basville) ont dû jouer un rôle important dans les événements qui suivirent la mort du dernier descendant direct de Robert Guiscard.

Gisulf II.

Gisulf II, le dernier prince lombard, gouverna Salerne de 1052 à 1077. Le 3 juin 1052 Guaïmar V avait été tué par ses beaux-frères et un de ceux-ci, Pandolf III, avait été proclamé prince, mais le frère de Guaïmar, Guy, s'étant évadé, profita de l'indécision des conjurés pour s'entendre avec les Normands d'Aversa, et rentra dans Salerne où il fit proclamer prince le jeune Gisulf (11 juin 1052). Gisulf ne tarda pas à se brouiller avec les Normands dont l'ambition rongeait peu à peu ses États; il fit le voyage de Constantinople pour obtenir le secours du basileus. Dans les dernières années qui précèdent le siège de Salerne, il avait réussi à rétablir son autorité sur une grande partie de l'ancienne principauté et même sur les côtes septentrionales de la Calabre; mais entré en lutte ouverte avec son beau-frère Robert Guiscard, il ne tarda pas à succomber et dut lui abandonner ses États après un mémorable siège (juin 1077).

Gisulf avait essayé de développer la puissance maritime de Salerne et de réactiver le commerce avec la Sicile, l'Égypte et la Syrie. L'inconvénient de cette politique fut de faire renaître la discorde entre Amalfi et Salerne et c'est de là que vint probablement l'accusation d'avoir soudoyé des corsaires qui se livraient à de nombreux actes de brigandage et qui pillaient les vaisseaux de Pise et de Gênes s'aventurant tout près de Salerne.

Dans tous les cas cette orientation du commerce salernitain explique la continuation de la frappe de monnaies d'or imitant les tarins arabes. Dans les documents de Salerne, en effet, il n'est question que de tarins.

1056 (Cod. Cav., doc, 1234). *Vendant solidos aureos sex quorum quosque abeat tarenos bonos quadtuon, qualis illis diebus in ac civitate (Salerno) formati fuerint.*

1059 (Cod. Cav., 1296). *Quattuor auri tarenos bonos tunc in hac civitate formatos.*

1061 (Cod. Cav., 1320) et 1062 (doc. 1337). *Tarem... ex moneta que illis diebus in hac civitate puplice formantur.*

On connaît les types suivants au nom de Gisulf II.

143 — *Tarin.* 1er cercle : ✠ GISVLFVS RPINCEC (*sic*); 2e cercle : Imitation de légende coufique. Au centre, un globule. ℞. 1er cercle : CALE et imitation de légende coufique; 2e cercle : Imitation de légende coufique. Au centre, un globule.

0 gr. 90. Or pâle. Ancienne coll. Tafur, puis coll. Boyne. 200 fr.

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

MONNAIES ET MÉDAILLES

Objets d'Art et de Haute Curiosité

NAPLES	PARIS	NEW-YORK
Piazza dei Martiri	19, Rue Lafayette 34, Rue de Provence	479, Fifth Avenue

TÉLÉPHONE 267-24

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES MONNAIES ANTIQUES
DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ETRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix : 28 francs

Adresser les commissions au siège de la Revue LE MUSÉE, 34, rue de Provence, Paris (9e).

MM. MANNHEIM
EXPERTS
7, Rue Saint-Georges, 7

OBJETS D'ART
et de haute Curiosité

HARO & Cie
PEINTRE-EXPERT
Direction de Ventes Publiques

RESTAURATION DE TABLEAUX
Tableaux Anciens & Modernes de 1er ordre
14, Rue Visconti et Rue Bonaparte, 20

JACQUES SELIGMANN
23, Place Vendôme, PARIS

OBJETS D'ART, CURIOSITÉS
Ameublements Anciens

Librairie Artistique et Littéraire
Fondée en 1878
CHARLES FOULARD
7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques. — Téléphone : 828-04.

L. ANDRÉ
15, Rue Dufrénoy, PARIS

RESTAURATION
D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITE

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES
D.-A. LONGUET
Reproduction de
Dessins, Gravures, Tableaux, Objets d'Art
PHOTOCOLLOGRAPHIE, AUTOTYPIE, HÉLIOGRAVURE
250, Faubourg Saint-Martin, PARIS
TÉLÉPHONE 403-54

VENTE DE MONNAIES GRECQUES & ROMAINES
2 Novembre et jours suivants
Le Catalogue illustré paraîtra au commencement du mois de Septembre.
Les Inscriptions pour le Catalogue seront reçues dès maintenant.
Dr EUGEN MERZBACHER NACHF
EXPERT EN MONNAIES ET MÉDAILLES
10, Karlstrasse, Munich (Bavière).

JEAN-P. LAMBROS
Rue Parthénagogion, 14A — ATHÈNES
Maison fondée en 1840

Antiquités — Médailles

A. VAGNER
49, Avenue de Ségur, PARIS

RESTAURATION DE MEUBLES ANCIENS
VIEILLES BOISERIES, VIEUX CADRES, ETC.
Peinture, dorure et laquage vieillis
PEINTURES DE MEUBLES ANCIENS

JULES FLORANGE, I.
EXPERT EN MÉDAILLES
17, Rue de la Banque, PARIS

Numismatique & Sigillographie
LIBRAIRIE NUMISMATIQUE

ED. BOUET
17 et 19, RUE VIGNON — PARIS

Réparations d'Antiques
MARBRES, BRONZES, TERRES CUITES

Dr J. HIRSCH
17, Arcistrasse, MUNICH

NUMISMATIQUE & ARCHÉOLOGIE
Adresse télégraphique : Stater-München.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC
Agréé par le Tribunal
BEDEL & Cie

Bureau central : *18, Rue Saint-Augustin.*
Bureau de Passy : *18, Avenue Victor-Hugo.*

MAGASINS
194, rue Championnet.
308, rue Lecourbe.
14, rue de la Voûte.
2 et 4, rue Véronèse.
16, rue Barbès (Levallois).

C. KNIGHT
52, Piazza dei Martiri, 52
NAPLES

Joaillerie Artistique

S. DE ANGELIS & FILS
Galleria Principe di Napoli
NAPLES

Copies des Musées

C. & E. CANESSA
19, Rue Lafayette, 19
PARIS

Expertises de Collections

EGGER FRÈRES
I. Opernring, 7 — VIENNE

Monnaies et Médailles
ANTIQUITÉS

P. & P. SANTAMARIA
84, Via Condotti, 84
ROME

NUMISMATIQUE
INTAILLES ET CAMÉES ANCIENS

Revue scientifique
RIVISTA ITALIANA DI NUMISMATICA
DIRECTEURS :
COMTE ERCOLE & FRANCESCO GNECCHI

Abonnement : 20 francs par an.
MILAN, 10, Via Filodrammatici.

Collection de Photographies W. A. Mansell & Cie

ANTIQUITÉS

Égyptiennes, Assyriennes, Grecques et Romaines

Les Marbres du Parthénon

Terres cuites, Vases, Bronzes, etc., du British Museum

CATALOGUES ILLUSTRÉS, franco 0 fr. 75.

TABLEAUX

des grands Maîtres anciens et modernes
des Galeries publiques et Particulières de la Grande-Bretagne

CATALOGUE ILLUSTRÉ, franco 1 fr. 50.

405, Oxford Street, Londres

Publications du MUSÉE.

LES

VERRES ANTIQUES

UN VOLUME BROCHÉ GRAND IN-8°

de 52 Pages, avec 102 Gravures dans le texte

et 3 Planches hors texte, dont 2 en couleurs.

Prix : 5 Francs.

PARIS

BUREAUX DU "MUSÉE"

34, Rue de Provence, 34

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

PARIS A LONDRES

(Viâ Rouen, Dieppe et Newhaven, par la Gare Saint-Lazare).

SERVICES RAPIDES TOUS LES JOURS ET TOUTE L'ANNÉE

(DIMANCHES ET FÊTES COMPRIS)

Départs de Paris Saint-Lazare :

à **10 heures 20 matin** (1re et 2e classes seulement) et à **9 heures 20 soir** (1re, 2e et 3e classes).

Départs de Londres :

Victoria (Compagnie de Brighton), à **10 heures matin** (1re et 2e classes seulement).

London-Bridge et **Victoria**, à **8 h. 45 soir** (1re, 2e et 3e classes).

Trajet de jour en 8 h. 40.

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours :
1re cl., 48 fr. 25 ; 2e cl. 35 fr. ; 3e cl., 23 fr. 25.

Billets d'aller et retour valables pendant un mois :
1re cl., 82 fr. 75 ; 2e cl. 58 fr. 75 ; 3e cl., 41 fr. 50.

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours, ainsi qu'à Brighton.

Billets d'aller et retour valables 14 jours, délivrés à l'occasion des Fêtes de Pâques, de la Pentecôte, de l'Assomption et de Noël, de Paris Saint-Lazare à Londres et vice-versa :

1re classe, 49 fr. 05 ; 2e classe, 37 fr. 80 ; 3e classe, 32 fr. 50.

MAISONS DE CAMPAGNE

Tous ceux qui visitent la banlieue de Londres admirent la jolie ordonnance et le riant aspect des cottages qui en bordent les routes verdoyantes; le cottage suisse, encadré de sapins, dominant un torrent ou niché dans la courbe d'un rocher, offre également un charmant exemple de construction pratique répondant aux besoins du pays.

La maison de campagne, de style vraiment français, est d'une grande simplicité et quelques-uns de ses modèles les plus heureux ont été établis sous le règne de Louis XVI. Mais, aujourd'hui, on cherche du nouveau et la simplicité n'est plus de mise. On appelle pourtant du nouveau une « macédoine » de choses anciennes.

C'est surtout au bord de la mer que la fantaisie des architectes parisiens s'est donné libre carrière. Il y a dans ces constructions comme une certaine moquerie des goûts de la bourgeoisie du XXe siècle : elles ont l'air de maisons entrevues dans un rêve, à la suite de voyages circulaires en Angleterre, aux bords du Rhin, en Italie, en Suède et Norvège, en Chine et au Japon : elles contiennent les éléments les plus disparates de toutes les époques et de tous les pays : elles nous montrent, sur des fonds tristes de pierre grise et d'ardoise, les couleurs éclatantes de volets bleus, violets, rouges, verts; les tons lustrés de faïences bariolées : elles offrent à foison saillies et recoins, pointes et corniches, tourelles et colombiers : les différentes parties de la maison ont l'air de jouer entre elles à cache-cache.

Le parvenu de notre siècle demande à son architecte exactement le contraire de ce qui se faisait au XVIIIe siècle, c'est-à-dire que l'extérieur de la maison ait une apparence plus importante et plus « seigneuriale » que sa véritable capacité ne comporte.

C'est ainsi qu'une petite salle à manger, qui pourrait être claire et gaie, devient sombre et triste, ayant son jour masqué par un balcon en bois qui est presque aussi grand que la chambrette dont il dépend, et cette chambrette, à son tour, se voit retirer la lumière par un toit qui

avance outre mesure et qui donne à la maison l'aspect d'une tête coiffée d'un chapeau trop large. Comme si toutes ces saillies ne suffisaient pas, chaque pointe est agrémentée d'un joli colifichet en faïence verte ou jaune : un singe grimaçant, un hibou à l'aspect grave, deux chats qui se battent, un pigeon qui prend son vol, le phénix merveilleux, et ces « caprices » poussent sur les toits et le long des murs, comme des champignons au pied d'un vieux chêne.

L'œuvre du maçon est d'une régularité et d'une maîtrise presque déconcertantes, et si l'on regarde, de loin, une colline couverte de ces capricieuses maisonnettes, on ne peut s'empêcher de songer à ces jouets de tôle avec lesquels les enfants moulent le sable, et l'on se prend à regretter les vieilles masures, aux formes simples et lourdes, qui s'harmonisaient si bien avec les verdoyants coteaux.

Passe encore pour les plages : il leur faut des petits drapeaux et des musiques de tziganes; mais la question devient plus importante aujourd'hui que ces constructions commencent à surgir dans la banlieue de Paris. Les coquets villages des alentours à proximité de Paris vont être bientôt reliés à la grande ville par des rangées de maisons de campagne. Le centre de Paris, comme la vieille Cité de Londres, est occupé entièrement par le commerce; son atmosphère est dense de fumée : les familles émigrent, et, comme en Angleterre, elles vont prendre l'habitude de se loger à proximité de la ville, en de riants cottages entourés de bienfaisants jardinets.

On s'occupe, par conséquent, des modèles de ces constructions, mais certains projets des « prix de Rome » semblent trop s'inspirer de ce mesquin « paraître » dont nous avons parlé plus haut. N'avons-nous pas déjà vu dans l'avenue Wagram des essais de constructions modernes qui renient d'une façon trop brutale les bonnes traditions du style français ?

« L'art à bon marché » est un excellent principe, mais rappelons-nous ce qu'est devenu « l'article de Paris » par l'industrie viennoise, et ne cherchons pas, surtout dans la décoration de nos demeures, le facile et ridicule clinquant.

LE MUSÉE.

L'ART GOTHIQUE FRANÇAIS

A LA CATHÉDRALE DE GÊNES

Le voyageur qui vient de France éprouve un étonnement involontaire, après avoir perdu contact avec l'art gothique français, de le retrouver au portail de la cathédrale de Gênes, et si ce beau morceau d'architecture n'a pas la réputation qu'il mérite, c'est que beaucoup de ceux qui le visitent étaient venus pour voir autre chose.

La cathédrale Saint-Laurent avait été reconstruite dans le style lombard et consacrée en 1118 par le pape Gélase. Au XIIe siècle, appartiennent encore les murs latéraux, quelques colonnes et le plan de l'édifice, moins la façade. Celle-ci fut élevée à l'époque gothique et l'on refit aussitôt après la nef centrale, qui porte la date de 1307. Je crois que cette date, souvent donnée comme celle de la partie gothique de l'église, est sensiblement postérieure à l'érection des tours et des portails.

De l'aveu des Italiens, ces portails sont une œuvre française, et le projet de ceux qui les élevèrent fut évidemment de construire une façade à la mode de France, et de la France du nord.

L'art de l'Ile-de-France exerça au XIIIe siècle une action partielle sur la région des Alpes et la côte de Ligurie, et sur les deux versants des Alpes se forma alors une école mixte assez curieuse, mi romane et gothique, italienne et française.

Des édifices cisterciens, l'église ruinée de Saint-Jean d'Aupt, l'église encore très lourde et le cloître très élégant d'Abondance, ont porté en Savoie d'excellents spécimens d'art gothique complet, et l'église du Bourget, près Aix, en est un autre spécimen parfait; les bas-reliefs de son ancien jubé sont dignes de l'Ile-de-France.

Plus au sud, les cathédrales d'Embrun, de Sisteron, de Digne, l'église Saint-Louis d'Hyères, celle de Vintimille, mêlent les éléments romans ou de transition avec des éléments gothiques avancés et l'église de Seyne (Basses-Alpes) avec sa voûte en berceau brisé toute romane, a, au sud, un portail à tympan sculpté, et, à l'ouest, un autre portail et une grande rose du meilleur style du XIIIe siècle ; elle peut être entièrement de cette époque. Tous ces monuments ont l'alternance caractéristique des assises noires et blanches, chères à l'art lombard. Autour d'Embrun, de Briançon, de Modane, de Suze, de Gênes, les clochers

lombards se couronnent de flèches aiguës, cantonnées de quatre pyramidons et dont le modèle et les proportions sont importés du nord de la France, comme les grandes roses des façades. Rose et flèche sont particulièrement d'une belle venue dans l'église Saint-Sauveur, près Lavagna, un peu au sud de Gênes.

C'est à cette école mixte qu'appartient la cathédrale qui nous occupe, et sa façade (fig. 1) en est le chef-d'œuvre, comme aussi le morceau le plus français. Nous verrons qu'elle prête à de curieux rapprochements avec des édifices de diverses provinces du nord de la France, mais surtout avec ceux de la Normandie. Le commerce avait-il créé des relations entre les ports de Gênes et de Rouen ? C'est possible, car il en existait d'aussi lointaines alors, par exemple entre l'île de Gotland et la Gascogne. Quoi qu'il en soit, nous verrons que l'influence est flagrante, et que le maître normand sut tirer parti des ressources locales en les adaptant à son style; ainsi obtint-il, par des incrustations de marbre noir de dessins analogues, les mêmes effets obtenus à Rouen par des découpages à creux profonds.

La reconstruction de la cathédrale de Gênes en style français fut commencée à une date dont les archives semblent n'avoir pas gardé le souvenir, mais qui ne saurait être éloignée de 1250. L'appareil adopté fut l'alternance d'assises bien taillées des marbres blanc et noir du pays, selon la tradition locale. Quant au plan, il comportait deux belles tours carrées à contreforts faisant bien corps, comme en France, avec l'édifice; trois grands portails percés entre et à travers ces tours, et un narthex de trois travées voûtées d'ogives, ayant pour travées extrêmes la base même des tours, et largement ouvert à l'intérieur par trois belles arcades. Leurs voussures en tiers-point à puissantes moulures devaient n'être, dans les baies latérales, que des doubleaux des premières travées des bas-côtés voûtés à la même hauteur que les travées latérales du narthex, mais de ce projet, il ne subsiste que les amorces de ces voûtes : après une interruption de travaux et vers 1300, la nef fut commencée selon une ordonnance plus simple et plus italienne : comme dans les primitives basiliques, ses arcades reposent sur de simples colonnes; plusieurs de ces colonnes sont tout à fait françaises, d'autres de style lombard; certaines sont des morceaux remployés de la construction du XIIe siècle; quant aux arcades, leur tracé en tiers-point et leur mouluration sont bien français, mais leurs claveaux non extradossés procèdent d'une tout autre influence. On les retrouve à la cathédrale de Bâle. Conservant les murs latéraux de l'église romane, on utilisa les supports gothiques taillés pour le triforium en créant la fausse tribune qui surmonte les arcades. Elle n'est certainement pas, comme on l'a dit, un reste de la construction romane reprise en sous-œuvre.

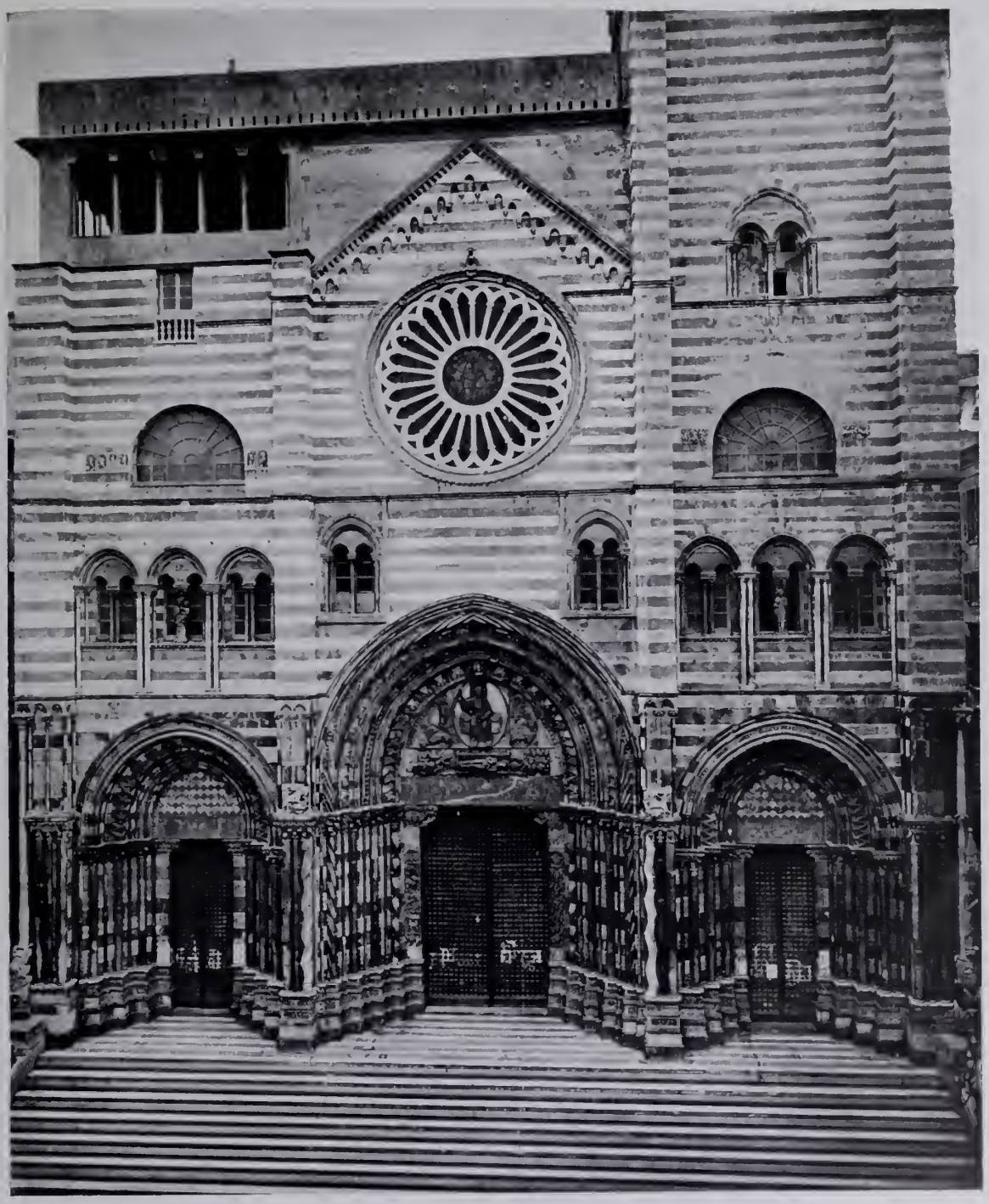


FIG. 1. — FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE GÊNES.

Cette opinion est fondée sur une erreur popularisée par M. de Caumont et difficile à déraciner, erreur qui veut que le plein cintre caractérise le style roman et l'arc aigu le gothique. La plupart des supports de la fausse tribune sont, en effet, du meilleur style français du XIIIe siècle. Les arcs en plein cintre sans moulure et les petites fenêtres de même tracé, encadrées au dehors sous les arcs de décharge, sont, au contraire, une œuvre purement locale et traditionnelle et montrent que l'édifice fut achevé sans aucune collaboration de maîtres français, après avoir été encore une fois interrompu après la pose des supports du triforium. Ces supports sont alternativement de petites colonnes trapues et des piles cantonnées de colonnettes, ordonnance qui a son analogue à Appoigny (Yonne), et à Saint-Eusèbe d'Auxerre. Pilastres, colonnes et colonnettes ont des chapiteaux à deux rangs de crochets. L'appareil de marbre alterné cesse là où cesse le style français, et il est évident que l'œuvre deux fois interrompue fut reprise chaque fois avec des ressources plus faibles.

Le portail, le narthex, les tours, ont été commencés avec faste et avec le concours d'excellents artistes étrangers; en 1307, ce fut encore avec l'aide de Français, mais sur un programme beaucoup plus économique, qu'on éleva les deux ordres inférieurs de la nef, en sacrifiant les voûtes prévues; enfin, des artisans du pays ont terminé seuls dans un appareil plus pauvre et dans une ordonnance tout à fait dépourvue d'ornements.

Sur cette nef ils posèrent une simple charpente, celle-ci devait être peinte et peut-être dorée comme celle qu'on voyait naguère à Messine, et la peinture dut remédier également à la nudité du haut des murs.

C'est entre les arcades et la fausse tribune que sont gravées, en belle majuscule gothique, des inscriptions qui donnent les dates d'une partie des travaux et rappellent les origines fabuleuses de Gênes :

M.CCC.VII. Pastonus de Nigro et Nicolaus de Goano fecerunt renovari hoc opus de deceno legatorum (*decenum* est le nom d'une dîme perçue sur les marchandises).

M.CCC.XII. Philippus de Nigro et Nicolaus de Goano, reparatores hujus ecclesie, fecerunt renovari hoc opus de deceno legatorum.

Jan. p. m. rex Italie, de progenie gigantium, fundavit Jan. p. pr. Abrahe.

Jan., princeps trojanus astrologia peritus, navigando ad habitandum locum querens sanum, duabile, securum, Januam jam fundatam a Jano, rege Italie, pronepote Noe, venit, et eam cernens mare et montibus tutissimam, ampliavit nomine et posse.

A propos de cet hommage rendu à Janus dans la cathédrale de Gênes, rappelons que c'est là qu'un prince royal de Chypre fut baptisé

sous le nom de Janus. Le roi Janus de Lusignan (1398-1432), fils de Jacques, neveu de Pierre Ier et leur successeur était né, en effet, à Gênes, où son père fut prisonnier de guerre de 1374 à 1382.

Les détails intérieurs de l'édifice montrent clairement la juxtaposition des styles et des époques. Dans la nef, les colonnes de marbre, appareillées en tambours, ont des chapiteaux de types divers : trois sont dans le style français du XIIIe siècle; trois autres sont romans et historiés; le reste imite le type corinthien, mais le travail et les proportions trahissent le XIIIe siècle ou une date toute voisine. Tous les tailloirs sont ornés de feuilles d'acanthe. Quant aux bases, elles ont un beau profil attique, un socle mouluré, des griffes, parmi lesquelles on remarque un motif ingénieux : un serpent sort de dessous le tore et se retourne pour le mordre.

En France, ces bases seraient antérieures à celles du narthex, qui sont aplaties, dépourvues de griffes et débordant sur leur socle, mais ici l'on peut se demander si elles ont été taillées au XIIe siècle ou au XIVe, quand la direction de l'œuvre fut reprise par des Lombards, imbus de vieilles traditions. Il en est de même pour les chapiteaux : certains sont bien d'anciens morceaux remployés : les chapiteaux historiés, d'un galbe bien plus lourd, accusent nettement le XIIe siècle, et ceux de style français le XIIIe, mais on peut hésiter à dater les autres. Dans les fausses tribunes, au contraire, la sculpture est française et d'un type du XIIIe siècle, qu'elle soit faite d'avance ou qu'elle soit archaïque, comme il est souvent arrivé dans les régions françaises voisines de l'Italie.

Dans le narthex, le profil compliqué des doubleaux et ogives, et la saillie des bases que soutiennent de très belles feuilles d'eau naissant du socle, indiquent une date assez avancée du XIIIe siècle; les tailloirs sont sculptés d'un rang de feuilles, et sur la haute corbeille des chapiteaux, s'appliquent deux ou trois rangs de feuilles côtelées longues et étroites, à pointes recourbées en crochets. C'est la reproduction, moins intéressante, des chapiteaux des portails.

La façade, morceau capital du monument, n'a pas été terminée : les tours s'arrêtent au niveau du pignon; celle du nord a été surmontée d'une loge formée, comme un cloître, de colonnettes géminées, portant des arcs en plein cintre; l'autre porte un étage supérieur moderne, et, au niveau du pignon, un étage bas à baie géminée en tiers-point, avec tympan plein.

Un autre étage bas des deux tours correspond à la grande rose; il avait des baies semblables, aujourd'hui détruites, à droite et à gauche desquelles on a encastré des sculptures de sarcophages antiques.

Dans un pignon décoré d'une frise de cannelures et d'une frise d'arcatures qui sont des motifs lombards, s'ouvre la grande rose encadrée

de moulures et d'une torsade. Sur cinq de ses claveaux supérieurs sont sculptés l'Agneau entre les quatre animaux.

Quant à son armature en forme de roue, avec arcatures entrecroisées et cercle central trop grand, elle a été refaite de nos jours.

Sous la rose, deux baies en tiers-point, avec tympan porté sur des arcs géminés, accostent l'arc du grand portail; au-dessus des portails latéraux, plus bas, toute la façade de chaque tour est ajourée d'un groupe de trois baies analogues. Les colonnettes géminées qui reçoivent leurs retombées centrales ou intermédiaires se présentent de front, et celles des retombées intermédiaires descendent beaucoup plus bas que les appuis des allèges, pour se poser sur la corniche qui surmonte les portails. Cette disposition rappelle celle des colonnettes de fenêtres des cathédrales d'Amiens et de Tours, qui descendent jusqu'à l'appui du triforium.

Aux colonnettes qui divisent la baie centrale du groupe, s'adosse une statue : au sud, c'est le Christ bénissant; au nord, la Vierge avec l'Enfant.

L'œuvre du maître qui a élevé les portails et le narthex a dû s'arrêter au premier étage des tours, mieux composé et plus ajouré, tandis qu'en France et en bonne architecture, les étages supérieurs sont plus légers que ceux qui les portent. On peut même ajouter que les baies de la tour nord ont seules été construites sous sa direction, car celles du sud, tout en reproduisant la même ordonnance, ont des arcs non extradossés et la corniche qui sépare ces baies du portail est agrémentée d'arcatures à la mode lombarde.

Les trois portails présentent un magnifique aspect. Ils sont tracés en tiers-point ; ceux des côtés, en arc légèrement outrepassé. Ils occupent tout l'espace intermédiaire des contreforts, qui, dans la partie correspondant à leur hauteur, disparaissent sous des faisceaux de fines colonnes que surmontent des arcatures.

Le portail central est sensiblement plus large et plus haut, mais n'a pas de trumeau. En revanche, il a un tympan et des montants sculptés, tandis que ceux des portails latéraux ne sont ornés que de marqueteries.

Les portails latéraux figurent un dessin imbriqué, et s'encadrent de quatre voussures à claveaux alternés, noirs et blancs, comme les assises des trois premiers jambages, auxquels s'appliquent les fûts indépendants de trois grosses et quatre très fines colonnettes en alternance.

Le grand portail, qui a la même alternance de claveaux, d'assises et de colonnettes, a une grande et une petite colonnette de plus. Les socles ornés des trois portails reposent sur un double stylobate dont la frise supérieure est richement sculptée. Le tympan, très simple, du grand portail, est une médiocre copie de celui de Chartres : le Dieu

de majesté bénit, encadré d'une auréole elliptique qu'entourent les quatre animaux.

Au-dessous, le Martyre de saint Laurent, patron de l'église, est sculpté, assez médiocrement aussi. Au centre du bas-relief qui forme une sorte de frise au-dessus du linteau, le saint est couché nu sur son gril, aux extrémités duquel deux personnages soufflent le feu. Derrière eux, aux pieds du martyr, est son juge assis et, à sa tête, est un groupe de sept spectateurs figurés à mi-corps. Tous ces personnages sont beaucoup plus petits que le saint.

Le linteau lisse est porté sur des corbeaux richement sculptés. La Renaissance avait décoré ce linteau d'assez bonnes peintures.

Au niveau des sommiers des voussures, les contreforts sont coupés par deux groupes affrontés en haut-relief du lion étranglant un cheval, reproduction d'un motif antique et originairement symbolique adopté par le Christianisme. Derrière chaque lion est un chasseur, l'un armé d'une lance, l'autre sonnant du cor.

Sur le jambage nord du portail est sculptée, de bas en haut, l'Enfance du Christ. On y voit l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, les Mages, la Présentation, le Massacre des innocents et la Fuite en Égypte.

Sur l'autre montant, est un arbre de Jessé assez particulier : son feuillage se réduit à quelques rinceaux qui meublent le fond du panneau, et il porte des personnages de deux grandeurs : au centre, au-dessus du Jessé couché, une superposition de cinq rois assis, de la Vierge et de la Trinité ; quatorze figurines plus petites se groupent deux par deux aux côtés de la Vierge et des rois principaux.

Ces sculptures sont d'un dessin assez correct, mais beaucoup plus voisin de l'art français de la fin du XIIe que du XIIIe siècle. Les personnages y sont trapus : les draperies collantes y forment de petits plis, mais elles sont bien jetées, et si leur arrangement n'est pas exempt de recherche, il ne tombe pas dans les conventions prétentieuses que l'art roman français a parfois puisées aux sources byzantines. L'Arbre de Jessé ferait bonne figure à côté des voussures du portail royal de Chartres et du tympan de Moissac, mais c'est à peine si, à un siècle de distance, il montre un art plus avancé. Sur l'autre pilastre, le mouvement est parfois intense; dans l'Annonciation il est exagéré, et la Visitation accentue diverses rotondités que la statuaire française s'efforçait d'atténuer. Les modèles de ces figures se trouveraient dans l'école germanique plutôt que chez nous.

Ce n'est pas sous les colonnettes du grand portail, mais aux angles extrêmes de la façade, que s'accroupissent deux lions, pour témoigner que nous sommes bien ici dans le domaine de l'école lombarde, mais à

l'angle de la tour du sud, une statue abritée sous un dais et posant les pieds sur des monstres, rappelle celles des portails français ; elle rappelle surtout celle qui occupe la même place à la base du Clocher vieux de Chartres, car c'est également un ange tenant le disque d'un cadran solaire. Des anges tiennent aussi des cadrans aux cathédrales de Laon et de Nicosie, mais celui de Gênes était sans doute isolé en Italie, et le peuple, qui a perdu la notion de son identité, l'appelle *le Rémouleur*, prenant son cadran pour une meule. Un historien français de Gênes a été dupe de cette méprise.

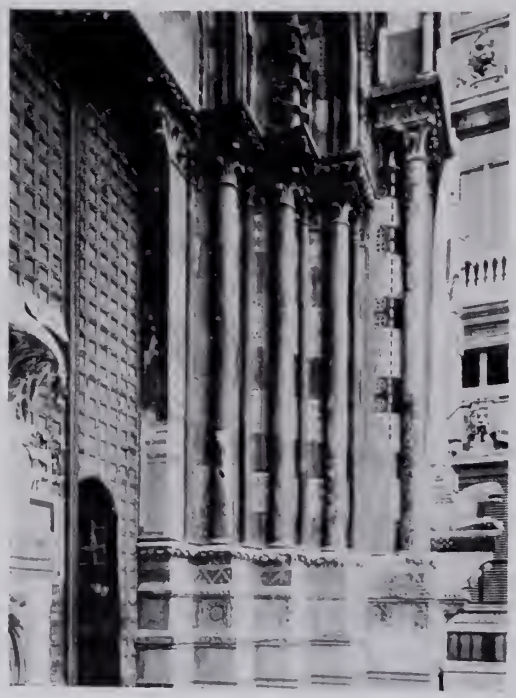


FIG. 2. — CATHÉDRALE DE GÊNES. JAMBAGE DU PORTAIL SUD DE LA FAÇADE.

Les motifs d'ornement des trois portails méritent une attention toute spéciale ; ils sont de deux sortes : marqueterie et sculpture.

Dans les voussures, des moulures et des motifs courants de sculptures sont taillés dans des claveaux de couleurs alternées ; mais les ornements très riches du soubassement ne sont sculptés que dans des assises blanches. Trois assises noires du soubassement, toutes celles des jambages et les claveaux des portails latéraux, sont incrustées d'ornements de marbre blanc, tandis que les assises blanches des montants et les claveaux blancs des portails latéraux sont incrustés de noir.

Ces incrustations sont des damiers, des semis de cercles, de croisettes, de quatrefeuilles, de fleurettes, de rosaces et d'étoiles.

La voussure supérieure du grand portail est ornée d'une torsade, et les fûts de ses colonnettes d'une spirale de sarments écotés. Les colonnettes des contreforts qui l'encadrent sont torses.

A la seconde voussure, sont des festons semblables à ceux du portail de Saint-Jean-des-Vignes, à Soissons ; la troisième a une gorge pastillée de petits disques ; la quatrième, de grandes dents de scie dont un petit losange amortit chaque pointe. Cette voussure repose sur des colonnettes à fût torse imitant des troncs écotés. Les quatre colonnettes de ce portail qui présentent cette fantaisie sont à rapprocher d'une colonnette du grand portail de Notre-Dame de Dijon, élevé vers 1240,

et d'un support du narthex de Vermenton (Yonne), qui peut dater de 1200 environ.

Nous venons de reconnaître un mélange de traditions lombardes, de fantaisies et d'influences très variées. D'autres détails vont, au contraire, nous montrer l'imitation la plus flagrante d'un art français parfaitement localisé.

Aux portails latéraux (fig. 2), entre deux voussures moulurées, la voussure médiane se décore de zigzags à jour appliqués à la face et à la douelle, et se rencontrant par les pointes; ils forment autour de la moulure une sorte de cage ou de claire-voie, comme les voussures des portails de façade des cathédrales de Rouen et de Lisieux, mais ces dernières sont de feuillage, tandis qu'à Saint-Contest, près Caen, la voussure du portail occidental présente les mêmes zigzags ajourés que ceux de Gênes.

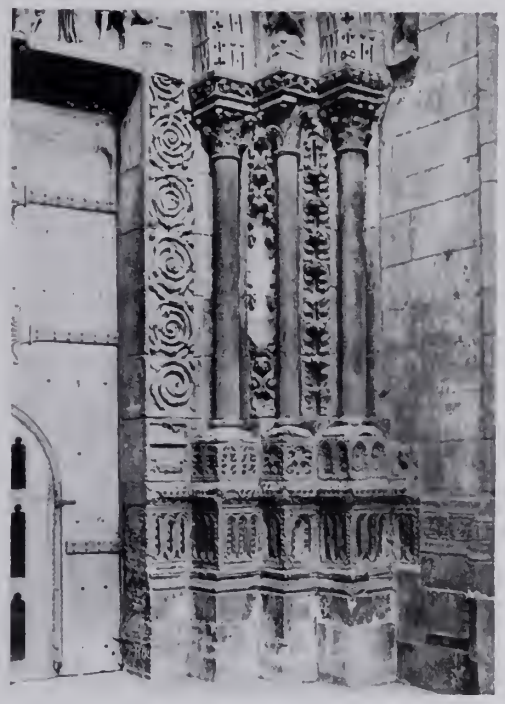


FIG. 3. — CATHÉDRALE DE ROUEN. JAMBAGE DU PORTAIL SAINT-JEAN.

Une partie des voussures des portails occidentaux de Rouen (fig. 3) présente une ornementation composée de trous profonds qui dessinent en noir sur fond uni blanc des quatrefeuilles et autres dessins; et, au socle des mêmes portails, la moulure supérieure a un listel semé de trous carrés qui donnent un effet de damier.

Aux voussures et aux jambages des portails de Gênes (fig. 2), des dessins équivalents produisent un effet identique par incrustation de marbre noir dans le marbre blanc, et les deux moulures du stylobate ont la même série de trous carrés, avec cette différence qu'ils sont incrustés de petits cubes de marbre.

Les portails latéraux de la façade de Rouen (fig. 3) et le porche de Lisieux ont des chapiteaux à tailloirs, ornés d'une frise de feuillage. Les chapiteaux, absolument français, des trois portails de Gênes, ont la même originalité, et ceux du narthex rappellent, par leur élancement et le peu de saillie de leurs feuillages, ceux du narthex de Lisieux, qui a le même plan.

Les portails de la façade de Rouen ont reçu, après coup, au cours

du XIIIe siècle, des tympans historiés. Leur addition a fait couper, au niveau des impostes, les superbes rinceaux qui décorent la face antérieure des piédroits (fig. 3) et qui semblent s'être raccordés à l'ancien tympan.

Au portail central de Gênes (fig. 1), la face antérieure des piédroits est pareillement sculptée de motifs qui s'arrêtent sous l'imposte et dont l'un, l'arbre de Jessé, s'encadre de rinceaux.

Une grande originalité des portails de Rouen avait son équivalent au portail central de Lisieux ; c'est la richesse du soubassement, non

FIG. 4. — CATHÉDRALE DE GÊNES.
DÉTAIL DU SOUBASSEMENT DU GRAND PORTAIL.

ébrasé, mais à ressauts, formant deux étages de socles sculptés. Il en est de même à la cathédrale de Gênes (fig. 4 et 5), et nous y avons déjà noté les mêmes listels à damiers.

A Rouen (fig. 3), l'ornementation comprend un rang de cannelures encadrant des pointes de diamant et un rang de panneaux en forme d'arcatures, ornés d'amples frondaisons. Des panneaux plus carrés surmontaient, à Lisieux, des cannelures plus simples, et une petite frise basse, très riche, décorait le socle même des huit colonnettes, alternativement grosses et minces. Pareille alternance, pareil nombre et pareille sculpture des socles se voient à Gênes. Cependant, le soubassement génois (fig. 4 et 5) est plus riche encore, et surtout plus varié que ceux des deux cathédrales normandes.

Il se divise en trois ordres : à la base court une large plinthe de marbre blanc encadrée d'une base et d'une corniche de marbre noir. Entre cette corniche et une seconde semblable, toutes deux incrustées d'une suite de petits carrés blancs, règne une large frise sculptée. Au-dessus, enfin, s'étend une zone partagée en deux registres, bande de marbre noir incrustée de petits carrés blancs, formant divers dessins, et frise de marbre blanc sculptée, qui forme le socle des colonnes, frise que surplombent très largement les bases aplaties.

FIG. 5. — CATHÉDRALE DE GÊNES.
DÉTAIL DU SOUBASSEMENT DU GRAND PORTAIL.

Voici les variantes que présentent les deux zones ornées au soubassement de chaque portail.

Portails latéraux. — Bases en très forte saillie sur leur socle, qui est sculpté d'une fort belle frise de feuilles d'eau élégamment recourbées, soutenant cette saillie (fig. 3), motif reproduit dans le narthex.

La frise centrale du stylobate est formée d'incrustations, sauf quatre panneaux carrés à rosaces de feuillage.

Contreforts intermédiaires des portails. — L'encorbellement de feuillage s'y continue sous les bases, mais il est formé de belles feuilles d'acanthe. Au-dessous, course de rinceaux d'acanthe (fig. 4).

Grand portail. — La saillie des bases n'est plus soutenue, mais leurs socles sont ornés, vers le sud, de groupes de rinceaux divergents

très fins et élégants, et, vers le nord (fig. 5), de petits médaillons à rosaces et têtes alternant avec des dessins en croix à la mode normande : cannelures, arcatures, quatrefeuilles.

La frise médiane du stylobate comprend des panneaux carrés ou étroits, sculptés de bouquets, feuillages de chêne, ceps de vigne, enroulements de rinceaux, rosace; deux têtes humaines dans des quatrefeuilles; deux mufles de lion; sirène-oiseau vue de face; groupe de dragons et groupe de sirènes-oiseaux, l'un et l'autre affrontés. Au jambage nord, les panneaux carrés sont accostés de deux cannelures amorties en arc trèflé, comme sur les fonts baptismaux du XIIIe siècle de Vétheuil, Gassicourt et Limay, près Mantes.

Si l'on compare les rosaces de feuillage qui ornent ces fonts, décorés aussi de deux bandes d'ornements superposées, et celles des soubassements que nous venons de décrire; si l'on compare les rinceaux des pilastres du portail de Mantes avec ceux qui ornent la base du contrefort de notre cathédrale, au sud du grand portail, on sera frappé de la similitude du dessin, de la composition et de l'exécution.

De tous ces rapprochements, il résulte que la façade de la cathédrale de Gênes est l'œuvre d'un maître maçon et d'un ou plusieurs sculpteurs français appartenant à l'École normande et à la région comprise entre Mantes, Rouen, Lisieux et Caen, et que tout en suivant de très près les modèles de sa patrie, le maître de l'œuvre s'accorda des fantaisies et sut utiliser les matériaux du pays, l'habileté de ses marbriers et un peu de leurs traditions. Il sut s'adapter à un nouveau milieu, notamment en transposant en marqueterie de marbre les découpages de formes géométriques en creux profonds qu'affectionnait la Normandie.

Si les monuments français dont il s'est inspiré étaient plus sûrement datés, on pourrait assigner à son œuvre une date non moins précise; malheureusement, leurs dates font défaut ou sont discutables : les portails latéraux de la façade de Rouen sont voisins de 1200; les rinceaux du portail de Mantes ont un quart de siècle de plus; le narthex de Lisieux est des dernières années du XIIe siècle, et ses portails doivent dater de 1233; celui de Saint-Contest semble du milieu du XIIIe siècle.

C'est donc vers le milieu du XIIIe siècle que l'on a pu commencer la façade de Gênes. C'est bien à cette date que la base attique prend ce profil aplati d'un tracé si expressif et si pur, et déborde si largement sur son socle. Déjà le tore supérieur se déprime aussi et s'agrémente d'un membre supérieur, de façon à décrire une sorte de talon, tracé qui apparaît en France vers 1240. Le portail central, avec ses sculptures archaïques et ses bases sans soutènement pourrait être plus ancien,

mais dans les ornements de son soubassement se trouve une tête dont la chevelure forme deux tampons sur les oreilles, selon une mode du XIVe et de la fin du XIIIe siècle. A tout prendre, on peut dire que les portails du narthex et l'étage inférieur des tours de la cathédrale de Gênes ont dû s'élever dans la seconde moitié du XIIIe siècle; qu'il y eut un moment d'arrêt et un changement de projet à la fin de ce siècle, une reprise vers 1300 avec des simplifications et l'utilisation des matériaux de l'ancienne église du XIIe siècle et de quelques morceaux sculptés au XIIIe, en même temps que les portails; supports de triforium, colonnes faites peut-être en vue d'un déambulatoire, car elles eussent été grêles dans une nef voûtée.

Cette reprise de travaux, où se mêlent les données romanes et gothiques, françaises et italiennes, porte ses dates, 1307 et 1312; enfin, on acheva le haut de la nef dans le vieux style local presque conforme à celui des murs et des portails latéraux conservés du XIIe siècle, et ce fut seulement en 1522 que l'on construisit le couronnement, assez élégant, du clocher sud. Plus tard, on remania malencontreusement le sanctuaire et le transept avec sa lanterne à coupole. Ils ont le style lourd et disgracieux dont on fait honneur aux Jésuites.

Quelque beau et impressionnant que soit le portail de la cathédrale de Gênes, il paraît bien n'avoir pas fait école. La ville n'a pas d'autre monument comparable, et le style gothique n'a guère prospéré dans les possessions de la république de Gênes. Toutefois, au moment où la cathédrale venait de s'achever dans un retour au style lombard, on y sculpta encore, en 1342, sur un jambage du portail roman du nord, une exquisse Vierge gothique qui n'a guère d'équivalent en Italie. C'est un petit monument à la mémoire des frères Jean et Guillaume de Bozolo, et leurs armoiries figurent sur le bandeau inférieur, sous une frise de quatrefeuilles découpés qui garde le souvenir de l'art normand.

Cette Vierge assise, souriant à son enfant, égale les meilleurs œuvres françaises par la souplesse, la grâce, la vérité de l'attitude, de l'expression et des draperies. Elle est un composé original de souvenirs de l'art gothique français et de l'art byzantin vivifié; son charme correct et distingué fait présager la Renaissance italienne. Elle est malheureusement anonyme.

Bien que la cathédrale de Gênes soit un édifice d'une grande incohérence, certaines parties sont d'une grande curiosité et qui mieux est d'une grande beauté. Aussi l'édifice n'a-t-il peut-être pas la réputation qu'il mérite, et je serais heureux que ces lignes pussent le rappeler à l'attention des amis de l'art du Moyen-Age.

C. Enlart.

CARNET DE L'AMATEUR

Nouveaux musées. — Un nouveau musée va être installé dans l'ancien couvent des Bernardins, rue de Poissy. Ce couvent est un des monuments les plus intéressants du vieux Paris et... on en avait fait une caserne de pompiers. On y transportera les collections lapidaires et épigraphiques qui sont actuellement au musée Carnavalet.

— On vient de créer aussi un musée au Palais de Justice. On y trouvera toute une série d'estampes, de gravures et de dessins concernant l'histoire de ce monument depuis saint Louis jusqu'à nos jours.

— Le mois dernier a eu lieu l'inauguration, par M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, du musée d'art de la Renaissance installé dans le coquet château d'Azay-le-Rideau. Plusieurs grands collectionneurs parisiens ont contribué au succès de cette installation.

* * *

Les Fouilles. — Les fouilles d'Alésia, sous la direction de M. Pernet, continuent à donner d'importants résultats. De nouveaux murs ont été découverts sur le pourtour du théâtre gallo-romain et l'on a découvert des chaudrons en bronze doré et huit vases de métal argenté, que l'on croit avoir été destinés au culte de certaines divinités d'Alésia et que l'on attribue à l'industrie locale. Un de ces vases est orné de l'image d'un poisson dont les contours ont été frappés au burin.

— Un cimetière gallo-romain vient d'être découvert à Champigny, dans une propriété voisine du Théâtre de la Nature.

— On a découvert à Potenza, ville de la Basilicate, en Italie, une habitation antique ; plusieurs pièces sont pavées de belles mosaïques et ornées de peintures. Parmi les objets d'art qu'on y a trouvés, on cite plusieurs vases gréco-romains à vernis noir de formes élégantes.

* * *

Accroissements de musées. — La Société des Amis du Louvre vient d'offrir au musée un charmant petit portrait français de la fin du xve siècle ou des premières années du xvie, représentant un enfant vêtu de blanc.

— Le Metropolitan Museum de New-York vient d'acquérir, pour la somme de 350.000 francs, trois belles tapisseries du temps de Charles VII : *La Baillée des roses*, qui figurèrent à l'Exposition des Primitifs français en 1902.

* * *

L'Administration des Beaux-Arts a terminé l'inventaire des collections de M. Chauchard qui iront au Louvre. Elles seront exposées provisoirement dans la salle du Jeu de Paume, aux Tuileries. Il y a sept toiles de Millet, vingt-huit Corot, un Dupré, des Diaz et des Decamps de premier ordre. Parmi les toiles de Meissonier, son célèbre *Antibes* et *1814*. Parmi les objets qui ne seront pas reconnus assez importants pour le Louvre, M. Dujardin-Beaumetz se propose de faire une large part à ce ravissant château d'Azay-le-Rideau, qu'il a déjà si heureusement transformé.

* * *

M. Jean de Bonnefon, dans le *Journal*, attire l'attention sur douze statues qui ornaient jadis le pont de la Concorde, lorsqu'il s'appelait encore le pont Louis XVI. Ces statues, qui représentaient douze grands hommes célèbres de l'histoire de France, furent enlevées par ordre de Louis-Philippe, et transportées à Versailles. M. de Bonnefon fait observer que « si on se place au perron de la Madeleine, un défaut, un vide plutôt, étonne l'œil. La rue Royale se prolonge par les balustrades et les statues de la place de la Concorde. Puis, le regard doit faire un bond pour rejoindre les colonnes du Palais-Bourbon. La Seine est invisible; le pont n'a pas de saillie et le regard ressent l'impression de ce que, dans l'ancienne architecture, on appelait un saut-de-loup. » C'est pourquoi il propose de remettre à leur place les statues que le roi Louis-Philippe avait fait mettre dans la cour de Versailles.

L'Amateur.

Le Gérant : Émile Bonnet.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12 RUE GODOT-DE-MAUROI.

BULLETIN NUMISMATIQUE

LES MÉDAILLONS D'AGRIGENTE

M. Seltman nous adresse une lettre très intéressante sur les médaillons d'Agrigente. Il confirme les doutes de M. Sambon sur les médaillons de la Bibliothèque nationale, mais soutient l'authenticité de celui de Munich. M. Sambon avait émis le doute que même cette pièce fût une œuvre du XVIe siècle. M. Seltman énumère les arguments qui peuvent la faire attribuer au Ve siècle avant Jésus-Christ.

Berkhamsted, June 10th. 1909.

To the Editor of *le Musée*, Paris.

Dear Dr Sambon,

I have only recently had an opportunity to learn, from the pages of the Numismatic Supplement (*Bulletin numismatique*) to the February number 1908 of *le Musée*, that you entertain doubts of the authenticity of all the known decadrachms of Agrigentum.

When we were discussing the matter lately, you told me you would welcome a statement of my views on this important subject for publication in *le Musée*, and I now have pleasure in sending you a friendly *communiqué* for this purpose.

I may as well begin by saying that I have always believed in the authenticity of the coin at Munich, and that I believe in it as much as ever. Of the others I only know the two at Paris, and I agree with you in thinking them false. One of them — a struck coin — is of so coarse a fabric that it easily betrays itself as the work of a forger. The other (the second coin figured on page 10 of the *Bulletin numismatique*) is a cast from a genuine coin at present unknown, or possibly lost — and I may add here that I have, within the last month, heard through an expert of the existence of another « medallion » of Agrigentum, although he did not choose to reveal the owner's name.

You pointed out to me the other day, that the condemnation of the Paris coin would involve that of the one at Munich, because the chariot side of both pieces came from the same die ; only, that the former had been struck with the faulty legend ΧΚΡΑΓΑΣ, and the latter from the corrected die. When I, subsequently, examined the Paris coin, I was struck by its suspiciously « fishy » look. The supposed Χ seemed to me more like a casting flaw than a letter — quite as much, in fact, as the apparent Λ behind the head of the charioteer. When I had secured a cast of it, I first ascertained, by careful comparaison with a cast of the Munich coin, that the Paris decadrachm — *if* struck — must have been struck from the same die as the other. Then I took a pair of compasses, carefully measuring the distances between certain points on both coins. The results are as follows :

	Munich	Paris
From tip of eagle's beak to tip of crab's right claw :	31mm5	30mm7
From tip of driver's nose to tip of fourth horse's hoof :	28mm2	27mm5
From tip of fourth horse's ear to root of first horse's tail :	28mm5	27mm8
Etc., etc.		

In carefully measuring these distances on the photographs of both coins in the *Bulletin numismatique*, you will get the same results. There is, therefore, not the shadow of a doubt, that the Paris coin is a cast, having undergone the inevitable shrinkage after it left the mould.

But to return to the coin of the Museum Collection at Munich — as regards the general *habitus* and look of the piece,

I submit that it fulfills all requirements. The formation of edge and flan appear to me perfect in all respects. The lettering, too, is definite and strong, as it should be. The second letter in the legend was accidentally placed a little too low by the engraver. But is it likely that a forger would choose to invite suspicion by purposely mis-placing it? Considerable portions of the surface of the coin are covered with a fine, but durable, coating of oxide of a delicate grey tone of colour. I have not met with such a coating on a false silver coin yet. In cases that have come under my observation imitations consisted either of a hard and coarse crust, or the coating was applied superficially and could be easily removed. Of the coin at Munich a very great number of impressions have, as I am informed by the director of the Royal collection, been taken in the course of the many years, during which it has been one of the principal ornaments of the Bavarian Museum; yet this covering remains unimpaired. And its genuineness is supported by another, though apparently slight, circumstance. For in one spot, at the top of the nearer eagle's wing, the surface has yielded to corrosion and broken down. The tiny pit produced there is of that delicately edged and convincingly irregular shape which results from a slow natural process — not from artificial means. It becomes, unfortunately, blunted even in the best cast.

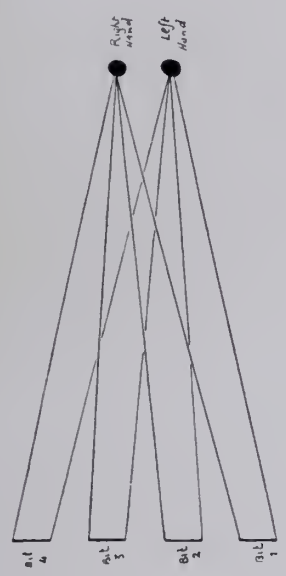
Let me now apply the test of style by comparison with other contemporary coins of the Akragantine mint. The excellent reproductions in Hill's *Coins of Ancient Sicily* will serve the purpose. On plate VII we find, two tetradrachms, Nos 17 and 18, of the same period. The latter, bearing the name of Straton, has the type of the two eagles, like our medallion. The design and work are alike in both, except that the rock under the hare happens to have a more elongated shape on the lesser coin. The eagles might appear at first sight rather less delicately drawn and finished on the larger piece. But careful observation shows that this is simply due to the larger scale of the drawing, and if I use a magnifying glass, thereby increasing to the eye the tetradrachm to the size of the decadrachm, the workmanship on both coins appears identical. The beauty of this design has perhaps been somewhat overrated. At least, I must confess to a preference of the single eagle type as shown on Hill's plate VII, coin No 16. In looking at the figure of Akragas on the other side of the coin, I am immediately struck by the unmistakable likeness of his features to those of the charioteer on coin No 18 of Hill's plate, and I recognize the same cast of features in the Scylla of the other coin, No 17. Would we put all this down to chance? Should we not rather conclude that the dies for these pieces were made by the same artist?

I understand you to suggest that this medallion may be the work of an engraver of two hundred years ago. It might, thus, after having been evolved as an original conception, have been produced without direct intent to deceive. To this there would be, of course, the objection of the weight which is that of an Attic decadrachm or piece of fifty litræ. This consideration brings me to the matter of internal evidence in favour of the medallion, and I will ask your leave to add a few remarks from that point of view.

I have just ventured to say that I am not very much impressed by the artistic merit of the group of eagles. I admire, however, the design of the quadriga; indeed, I can re-call no coin, on which the subject of the race is treated with equal power and truth. On lesser coins the designs of racing chariots had, through incessant repitition, become rather conventional. Besides, the smaller field would cramp the designers of so complicated a subject. There are, however, a certain number of coins of the fine period which show, though less perfectly, the characteristic action of turning the horses. To make my meaning clear, you must permit me to touch on some elementary points, by clearly bringing before the reader's mind how a Greek charioteer guided his « four-in-hand ».

The ancients, so far as we know, had not discovered the method of joining several reins into one. But their reins were, of course, shorter and lighter than those of a

modern " four-in-hand " with its one pair of horses placed before the other pair. Still, the charioteer « had his hands full », since he held four reins in each hand. In the left he gathered those attached to the left side of each horse's bit, and in the right hand those of the right side. Thus the reins — except the left one of the left and the right one of the right horse, — would lie across one another, as is shown in the drawing below. The natural impulse would be, I suppose, to gather the left reins in the left hand first, and over them those with the right, the free use of the apter hand being reserved to the last moment, — as in the drawing.



All this takes place as the driver steps into the chariot. The body of such a chariot, when the sport had become highly developed, would, I dare say, be constructed with due regard to lightness, thereby increasing its mobility and speed. It need have been nothing larger than a roomy kind of slipper for both feet with a rest-board in front for the driver's knees. Being slight and small, it would be hidden from view — as it is on the coin — by the horses' bodies in front. There are only one or two slight carving lines, that seem to suggest the body of the chariot.

Having gathered up the reins, the charioteer, poising himself and slightly leaning back, finds his equilibrium. With four reins in each hand he can use neither whip nor goad. The signal is given. He shouts to his horses, shakes the reins, and off the chariot flies. Keeping the balance at highest speed with so slight a support to one's feet cannot have been an easy matter. It would not be less difficult — perhaps more — than the performance of the circus-equestrian who, standing on two bare-backed horses, guides them round the ring at a gallop. The climax of the difficulty is reached at the turning point, the moment chosen by the engraver. While driving straight the charioteer has kept his hands apart. Now he is about to pull round to the left. This is performed by the left hand with all the four left reins in it, and the guiding pull is carried out by a curving motion of the left hand, in miniature like the curve, and producing it, to be taken by the chariot. That is, the left hand curves towards the right arm with a gradual pull on the left hand reins, meeting the right arm somewhere under the elbow. The pull acts strongest on the left horse, a little less strong on the next, and so on. The pulling by the left necessitates a corresponding moving forward, and yielding, by the right hand and arm, to prevent the horses' mouths being wrenched too violently.

All this is shown on the coin, and I do not think it possible for anyone but an actual eye-witness to have clearly realized and minutely rendered such detail.

As regards the want of the conventional line below the horses and chariot, it appears to me the artist did right to omit it. The illusion of the *turning* movement would have been weakened by the addition of a *straight* line.

There seems to me yet another, and inner, meaning to this type ; for just as the Tyche ΜΕΣΣΑΝΑ and the hero ΤΑΡΑΣ symbolize the common-wealth on the coins of their respective towns, so does young ΑΚΡΑΓΑΣ (Roscher's *Lexikon der Mythologie*, I, p. 213), worshipped at his city as œkist and son of Zeus and of a nymph of the sea — hence the eagle above him and the salt-water crab below — represent the state and its citizens. The type thus seems a glorification of the community, an

apotheosis, as it were, of the state. But ΑΚΡΑΓΑΣ is only mentioned in passing by two comparatively little known, and less read, authors, Stephanus Byzantinus and Aelianus Rhetor, and again the possibility of a forger, be he of two hundred or more years ago, conceiving of — if I may so put it — so « esoteric » a type is, I venture to think, precluded.

Dr. Habich of Munich lately made a striking comment from a different point of view in referring to the type as the « Epiphany » of the divine son of Heaven and Sea.

You will, I have no doubt, be glad to learn that the numismatic experts of the Museums of London and Berlin have lately told me that they believe without reservation in the authenticity of the decadrachm at Munich. We must all unite in wishing that there should be no more cause to call in question the genuineness of one of the most interesting and important monuments of Greek numismatic art.

I am, dear Dr Sambon,
Yours sincerely

E. J. Seltman.

144 — *Tarin.* Mêmes types, mais avec la légende : ✠ GISVLFV RPIN (*sic*) à l'avers et ✠ GICVLFV PR au revers.

Poids 0 gr. 88. Or pâle. Anc. coll. Fusco, puis coll. Boyne. 200 fr.

On peut aussi attribuer à Gisulf II la monnaie de cuivre suivante :

144

145

145 — *Follis.* Cavalier à droite. ℟. IC·XC·PN·GI dans les espaces d'une croix.

Anc. coll. J. Sambon. 50 fr.

CAPOUE

Le gastald de Capoue, Landolf, avait été l'un des principaux artisans de la puissance de Sikenolf, prince de Salerne ; dans le partage conclu en 849, Capoue et la vallée du Liris furent comprises dans les domaines de ce prince ; mais le fier comte de Capoue n'avait donné son appui à ce nouveau despote que pour mieux secouer le joug du prince de Bénévent ; aussi Sikenolf ne put jamais faire reconnaître sa souveraineté sur Capoue. Les chroniques de l'époque disent que Landolf, sur son lit de mort, recommanda à ses quatre fils de s'opposer de tout leur pouvoir à la réconciliation de Bénévent et de Salerne. Landolf avait abandonné Capoue, pour se mettre à l'abri des murs de Sicopolis ; mais cette ville ayant été détruite par le feu, Landon et ses frères, pour mieux protéger leur indépendance, élevèrent en 856, de nouvelles fortifications sur les bords du Vulturne, près de l'ancienne Casilinum. Assiégés par le prince Ademar et obligés de reconnaître provisoirement sa suzeraineté, ils se vengèrent peu après en provoquant une révolution à Salerne et en faisant proclamer prince Guaïfer.

L'histoire des comtes de Capoue est un tissu inextricable de guerres civiles et de luttes contre les petites seigneuries voisines où la ruse prime souvent la force et où l'allié d'un jour devient l'ennemi du lendemain ; Capoue ne sortit pas amoindrie de ces luttes et, en 886, Atenolf, un de ses comtes, réussit à fonder, au milieu des discordes qui déchiraient les pays lombards, une seigneurie puissante et stable ; appelé en 899 par une faction bénéventaine, il se fit nommer prince et rattacha Bénévent à ses États.

La ville de Capoue continua à être la résidence d'Atenolf et remplaça Bénévent comme capitale de l'État lombard, rival de Salerne ; ses fortifications furent rendues encore plus importantes : longtemps les princes de Capoue mirent sur leurs sceaux et même sur leurs monnaies l'image de ces fortifications.

En 974, Gisulf Ier, prince de Salerne, eut besoin de l'appui de Paldolf de Capoue pour recouvrer ses États, et, à sa mort, se reconstitua, sous l'autorité de Paldolf, l'unité des pays lombards du sud. Cette unité, toute factice, ne dura pas longtemps ; mais les princes de Capoue, se servant habilement de leurs relations avec l'empire germanique, n'en restèrent pas moins, jusqu'au XIe siècle, les seigneurs les plus puissants du sud de l'Italie.

Landon Ier, Landon II et Pandon (859-861).

La première monnaie de Capoue a été frappée probablement vers 859-861 ; c'est un denier d'argent de bon aloi, dont le type est calqué sur celui des monnaies de Pavie, qui commençaient à être très répandues dans le sud de

l'Italie; il offre une très grande analogie avec les monnaies d'Adelchis, prince de Bénévent (853-878) et avec celles de Guaïfer, prince de Salerne (861-880).

En voici la description :

146 — *Denier*. CAPVA, écrit à travers le champ. ℞. Croix ayant aux extrémités les groupes de lettres : MI — AR — CH — ϹE (*Michael Archangelus*). Unique. AR. Coll. de S. M. le roi d'Italie, à Turin. 500 fr.

146

Lorsque Landon, en 856, construisit, à côté de l'ancienne Capoue, sur les bords du Vulturne, une nouvelle ville forte, le prince de Salerne, Ademar, malgré tous ses efforts, ne put l'en empêcher; néanmoins, ayant réussi à détacher le duc de Naples du parti de Landon, il obligea le comte à lui faire acte de soumission. En mai 859, Ademar crut le moment venu d'écraser complètement son ambitieux vassal et il lança contre Capoue une armée de 7.000 Napolitains et Amalfitains, commandée par Grégoire et Césaire, fils de Serge Ier de Naples[1]. Le vieux Landon était paralysé; ce fut son fils Landon, qui, avec son oncle Pandon, prit le commandement de l'armée capouane, et, le 8 mai, le jour de la fête de l'archange Michel, le patron des Lombards, il mit en complète déroute l'ennemi, faisant prisonnier Césaire.

C'est probablement à la suite de cette victoire, qui consacrait l'indépendance des comtes de Capoue, que fut frappé le denier du Musée royal de Turin.

Pandenolf et le pape Jean VIII (879).

Peu après la mort de Landon Ier, Capoue fut de nouveau livrée à l'anarchie; dans la famille même des comtes de Capoue, ce furent de continuelles divisions : Pandon et l'évêque Landolf, frères de Landon Ier, enlevèrent le pouvoir à Landon II; à la mort de Pandon (863), Landolf reconnut d'abord comme seigneur de Capoue le fils du défunt, Pandolf, puis il usurpa à son profit le pouvoir et gouverna au milieu d'intrigues et de guerres incessantes, se faisant, en apparence, l'appui de la domination franque en Campanie, et, ensuite, le vicaire du Saint-Siège pour les affaires avec les pays lombards.

Landolf mourut en mars 879; ses neveux se partagèrent l'État. Pandonolf, fils de Pandon, fut nommé comte de Capoue, Teano et Caserte; mais il se brouilla avec ses cousins, les fils de Landenolf, et assailli par ceux-ci qui

1. Erch., 27. — *Chron. S. Bened.*, 14.

avaient reçu le secours du prince de Salerne et soldé des troupes sarrasines, il invoqua l'aide du pape et consentit à reconnaître plus explicitement que ne l'avait fait son oncle, les droits de suzeraineté que le Saint-Siège revendiquait sur Capoue, par suite de la donation de Charlemagne, confirmée par Louis II.

Jean VIII gouvernait l'Église depuis 872 et essayait par tous les moyens en son pouvoir de transformer en vassaux effectifs les versatiles comtes de Capoue, les princes de Salerne et de Bénévent.

Pandonolf ayant chassé de Capoue l'évêque Landolf le jeune, nouvellement élu, avait demandé à Jean VIII de consacrer évêque son propre frère, bien que celui-ci fût entré dans la cléricature uniquement pour la circonstance ; cette demande provoqua un grand scandale dans le clergé local : l'évêque de Teano et l'abbé du Mont-Cassin supplièrent même le pape de ne point faire droit à la requête audacieuse du comte. Jean VIII voulut donner satisfaction aux deux partis en partageant par moitié le diocèse de Capoue : vers la fin de 879, il se rendit à Capoue pour consacrer les deux évêques.

C'est à ce moment que fut frappé probablement un denier d'argent dont on a retrouvé jusqu'ici un seul exemplaire et dont le chroniqueur Erchempert parle en ces termes : *Pandenolphus pria se subdiderat dicto Papæ, in cujus vocamine (nomine) et chartæ et nummi figurati sunt.*

Voici la description de ce denier :

147 — *Denier.* + IOANNES · PAPA. Au centre, entre deux globules, CAP. ℞. ·⁝· SCS ·PETRVS. Croix sur trois degrés.

Unique. AR. Musée royal de Turin. 500 fr.

Cette monnaie est à comparer avec celles de l'empereur Louis II, frappées entre 867 et 870, et avec celles de Basile Ier, frappées entre 881 et 884.

Atenolf, comte de Capoue (887-900) et puis prince de Capoue et de Bénévent (900-910).

Le comte Pandonolf fut victime d'une révolte fomentée par l'évêque-duc de Naples, Athanase, et ses cousins s'emparèrent de Capoue ; c'est par une nouvelle armée de Napolitains et de Grecs, sous le commandement du candidatos Jean, qu'il fut remis en liberté. Athanase de Naples veut se rendre maître de Capoue et il la harcèle sans cesse : en 883, Landon II et Atenolf, fils de Landenolf, doivent se défendre contre les Napolitains et leurs alliés sarrasins ; plus tard, Atenolf, feignant de reconnaître comme suzerain le duc de Naples, se débarrasse de ses cousins et devient seul maître de Capoue ; mais la guerre entre Napolitains et Lombards est reprise avec le même acharnement.

Atenolf est un des personnages les plus intéressants de cette époque ; aussi astucieux que plein d'audace, il réussit, grâce à l'union de Bénévent et Capoue, à reconstituer l'ancienne puissance des ducs de Bénévent.

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

MONNAIES ET MÉDAILLES

Objets d'Art et de Haute Curiosité

NAPLES	PARIS	NEW-YORK
Piazza dei Martiri	19, Rue Lafayette 34, Rue de Provence	479, Fifth Avenue

TÉLÉPHONE 267-24

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES MONNAIES ANTIQUES
DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ETRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix : 28 francs

Adresser les commissions au siège de la Revue LE MUSÉE, 34, rue de Provence, Paris (9e).

MM. MANNHEIM
EXPERTS
7, Rue Saint-Georges, 7

OBJETS D'ART
et de haute Curiosité

HARO & Cie
PEINTRE-EXPERT
Direction de Ventes Publiques

RESTAURATION DE TABLEAUX
Tableaux Anciens & Modernes de 1er ordre
14, Rue Visconti et Rue Bonaparte, 20

JACQUES SELIGMANN
23, Place Vendôme, PARIS

OBJETS D'ART, CURIOSITÉS
Ameublements Anciens

Librairie Artistique et Littéraire
Fondée en 1878
CHARLES FOULARD
7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques. — Téléphone : 828-04.

L. ANDRÉ
15, Rue Dufrénoy, PARIS

RESTAURATION
D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITE

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES
D.-A. LONGUET
Reproduction de
Dessins, Gravures. Tableaux, Objets d'Art
PHOTOCOLLOGRAPHIE, AUTOTYPIE, HELIOGRAVURE
250, Faubourg Saint-Martin, PARIS
TÉLÉPHONE 403-54

VENTE DE MONNAIES GRECQUES & ROMAINES
2 Novembre et jours suivants
Le Catalogue illustré
paraîtra au commencement du mois de Septembre.
Les Inscriptions pour le Catalogue seront reçues dès maintenant.
Dr EUGEN MERZBACHER NACHF
EXPERT EN MONNAIES ET MÉDAILLES
10, Karlstrasse, Munich (Bavière).

JEAN-P. LAMBROS
Rue Parthénagogion, 14 — ATHÈNES
Maison fondée en 1840

Antiquités — Médailles

A. VAGNER
49, Avenue de Ségur, PARIS

RESTAURATION DE MEUBLES ANCIENS
VIEILLES BOISERIES, VIEUX CADRES, ETC.
Peinture, dorure et laquage vieillis
PEINTURES DE MEUBLES ANCIENS

JULES FLORANGE, I.
EXPERT EN MÉDAILLES
17, Rue de la Banque, PARIS

Numismatique & Sigillographie
LIBRAIRIE NUMISMATIQUE

ED. BOUET
17 et 19, RUE VIGNON — PARIS

Réparations d'Antiques
MARBRES, BRONZES, TERRES CUITES

Dr J. HIRSCH
17, Arcistrasse, MUNICH

NUMISMATIQUE & ARCHÉOLOGIE
Adresse télégraphique : Stater-München.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC
Agréé par le Tribunal
BEDEL & Cie

Bureau central : *18, Rue Saint-Augustin.*
Bureau de Passy : *18, Avenue Victor-Hugo.*

Magasins :
194, rue Championnet.
308, rue Lecourbe.
14, rue de la Voûte.
2 et 4, rue Véronèse.
16, rue Barbès (Levallois).

C. KNIGHT
52, Piazza dei Martiri, 52
NAPLES

Joaillerie Artistique

S. DE ANGELIS & FILS
Galleria Principe di Napoli
NAPLES

Copies des Musées

C. & E. CANESSA
19, Rue Lafayette, 19
PARIS

Expertises de Collections

EGGER FRÈRES
I. Opernring, 7 — VIENNE

Monnaies et Médailles
ANTIQUITÉS

P. & P. SANTAMARIA
84, Via Condotti, 84
ROME

NUMISMATIQUE
INTAILLES ET CAMÉES ANCIENS

Revue scientifique
RIVISTA ITALIANA DI NUMISMATICA
DIRECTEURS :
Comte ERCOLE & FRANCESCO GNECCHI

Abonnement : 20 francs par an.
MILAN, 10, Via Filodrammatici.

Collection de Photographies W. A. Mansell & Cie

ANTIQUITÉS

Égyptiennes, Assyriennes, Grecques et Romaines

Les Marbres du Parthénon

Terres cuites, Vases, Bronzes, etc., du British Museum

CATALOGUES ILLUSTRÉS, franco 0 fr. 75.

TABLEAUX

des grands Maîtres anciens et modernes
des Galeries publiques et Particulières de la Grande-Bretagne

CATALOGUE ILLUSTRÉ, franco 1 fr. 50.

405, Oxford Street, Londres

Publications du MUSÉE.

LES

VERRES ANTIQUES

UN VOLUME BROCHÉ GRAND IN-8°

de 52 Pages, avec 102 Gravures dans le texte

et 3 Planches hors texte, dont 2 en couleurs.

Prix : 5 Francs.

PARIS

BUREAUX DU "MUSÉE"

34, Rue de Provence, 34

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

PARIS A LONDRES

(Viâ Rouen, Dieppe et Newhaven, par la Gare Saint-Lazare).

SERVICES RAPIDES TOUS LES JOURS ET TOUTE L'ANNÉE

(DIMANCHES ET FÊTES COMPRIS)

Départs de Paris Saint-Lazare :

à **10 heures 20 matin** (1re et 2e classes seulement) et à **9 heures 20 soir** (1re, 2e et 3e classes).

Départs de Londres :

Victoria (Compagnie de Brighton), à **10 heures matin** (1re et 2e classes seulement).

London-Bridge et **Victoria**, à **8 h. 45 soir** (1re, 2e et 3e classes).

Trajet de jour en 8 h. 40.

GRANDE ÉCONOMIE

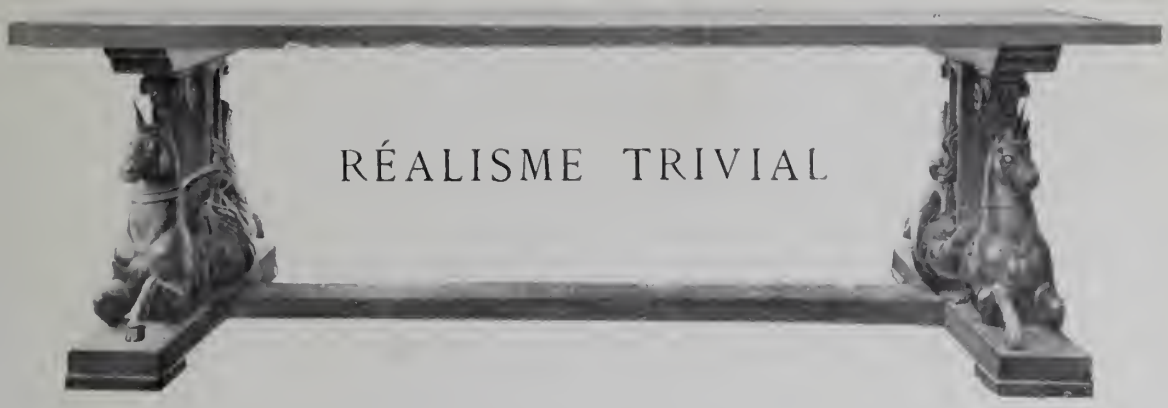
Billets simples, valables pendant 7 jours :
1re cl., 48 fr. 25 ; 2e cl. 35 fr. ; 3e cl., 23 fr. 25.

Billets d'aller et retour valables pendant un mois :
1re cl., 82 fr. 75 ; 2e cl. 58 fr. 75 ; 3e cl., 41 fr. 50.

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours, ainsi qu'à Brighton.

Billets d'aller et retour valables 14 jours, délivrés à l'occasion des Fêtes de Pâques, de la Pentecôte, de l'Assomption et de Noël, de Paris Saint-Lazare à Londres et vice-versa :

1re classe, 49 fr. 05 ; 2e classe, 37 fr. 80 ; 3e classe, 32 fr. 50.



RÉALISME TRIVIAL

De tout temps, les artistes se sont plu à retracer au vif l'expression gouailleuse et la silhouette brutale de certains types populaires. L'art grec en avait fait une catégorie spéciale, avec la représentation du bizarre cortège de Dionysos. Les sculpteurs d'Alexandrie, sous la domination des Lagides, représentèrent souvent des négrillons souffreteux dans des poses grotesques ou de pauvres hères dont l'affreuse misère avait un semblant de « pittoresque ». Les artistes de la Renaissance ont illustré plus d'un geste brutal ; les peintres flamands et hollandais du XVIIe siècle ont exprimé, avec une naïveté qui désarme toute critique, les scènes les plus grossières; les artistes français du XVIIIe siècle ont prouvé que l'on peut aborder n'importe quel sujet quand on a beaucoup d'esprit. De nos temps, un artiste napolitain, Gemito, obtint un vif succès avec son *Acquaiolo ;* c'est l'image d'un de ces petits *lazzaroni* qui pullulent sur les quais de Naples : espiègle dans sa nudité, campé fièrement sur ses jambes écartées, narguant le passant auquel il offre une jarre d'*acqua zuffregna*. Cette statuette rappelait si vivement à l'esprit la population primitive qui grouille au soleil sur les quais encombrés du port de Naples, que tous ceux qui avaient ressenti le charme de l'indolente ville méditerranéenne voulurent posséder cet amusant petit polisson.

Un autre sarcasme du même genre — l'*Arlequin* de Saint-Marceaux — eut pareil succès. Les bras croisés avec suffisance, les jambes largement écartées, le corps balancé par un geste de mépris, c'était bien le luron qui se moque de tout et de tous.

A côté de ces artistes, qui se plaisaient à envelopper un geste canaille de cette subtile élégance que donne l'esprit, surgissaient les Ribera de notre siècle, qui se donnaient pour tâche de reproduire, dans toute leur laideur, la misère et la souffrance.

Un nouveau genre se répand aujourd'hui avec la rapidité des flots rompant une digue; ce ne sont plus les sculpteurs des gueux cherchant une émotion artistique à travers des haillons, ou jetant comme un défi, au milieu des œuvres élégantes d'une société raffinée, l'énergique

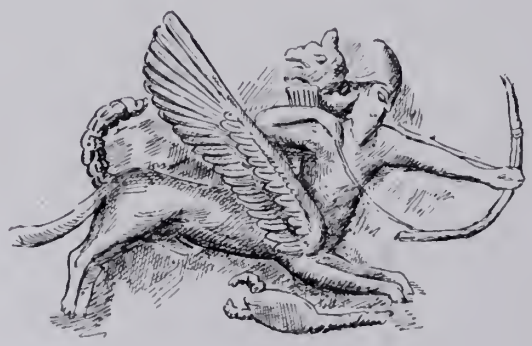
silhouette d'un chemineau ou la grasse plaisanterie d'un paysan, mais des artistes qui veulent, de parti pris, exprimer par une forme triviale toutes leurs pensées. De nombreuses éditions ont rendu familière aux Parisiens cette statuette de femme nue, aux formes alourdies par les premières atteintes de l'âge, les mains sur les hanches, le buste avancé, paraissant, de sa bouche tordue, jeter au passant un mot ordurier. C'est ainsi qu'aux formes divines de la Vénus de Praxitèle succédèrent, pendant la décadence romaine, les formes lourdes et réalistes de la Vénus de Syrie.

Dans cette œuvre il y a, somme toute, une signification précise; mais que dire de ces statues aux formes vulgaires, dont les gestes désordonnés n'ont aucune signification ? Cette recherche de la vulgarité est allée si loin, que l'atmosphère de certains ateliers en est comme imprégnée, et elle se manifeste là où l'on croirait le moins la trouver. Voyez la statue bien connue de Renan, à Tréguier. Le philosophe est assis sur un banc, avec un geste d'ivrogne qui cuve son vin, et Pallas, à côté de lui, semble une péronelle des Champs-Élysées. Des images qui symbolisent la République n'échappent pas à cette obsession.

Cet argot de l'art français est né à côté d'un art populaire qui a su trouver dans l'observation de la misère, et même de la déchéance humaine, des accents pleins d'émotion.

A côté de tout sentiment, il y a toujours la grimace de ce sentiment. Cette grimace a son jour de triomphe ; le temps en fera justice.

LE MUSÉE.



ART POSTHUME

« La copie des œuvres d'art est interdite par le principe même de l'art.»

RODIN.

Le Musée[1] s'est élevé maintes fois contre les *restaurations à outrance* des monuments et des œuvres d'art ; mais ces restaurations deviennent de plus en plus fréquentes en France et en Italie.

Voici qu'un de nos plus grands artistes, le sculpteur Rodin, stigmatise l'œuvre des architectes qui osent toucher aux monuments du passé. Son amour pour les vieilles cathédrales françaises lui arrache un véritable cri de rage contre ces « restaurateurs » qui en travestissent les nobles formes et effacent de leurs pierres l'émouvante empreinte des siècles.

« Le poids de la vieillesse accable nos cathédrales, et sous prétexte de les guérir, de les « restaurer », l'architecte les achève ; c'est le médecin qui tue le malade, insidieusement..... »

« Ces aïeules meurent et elles meurent martyrisées... » « Le Temps leur vole chaque jour un peu de leur vie, et les restaurateurs qui les travestissent leur volent l'immortalité. »[2]

Que les architectes et les archéologues méditent ces sévères paroles. Il y a une grande tristesse au fond de cette colère d'artiste.

Certes, les archéologues et les architectes ont accompli dans notre siècle des travaux précieux de consolidation : des monuments qui avaient été abîmés par des générations indifférentes ont été dégagés de lourdes et capricieuses adjonctions : des peintures cachées pendant des siècles sous des couches de plâtre sont revenues à la lumière ; mais comme il arrive souvent dans les entreprises humaines, on est allé trop

1. Le *Musée*, vol. I, p. 74 et 312 ; vol. II, p. 1, 61 et 166 ; vol. III, p. 366 ; vol. IV, p. 155, 196, 301.

2. A. Rodin, *le Soir des cathédrales* (*le Matin*, 17 sept. 1909).

loin, et peu à peu on s'est laissé tellement entraîner par le mirage de la « reconstitution », que l'on a cru pouvoir refaire ce que le temps avait détruit et pouvoir facilement diriger le ciseau ou le pinceau « dans la manière des maîtres disparus ».

Il est temps de s'arrêter sur cette pente dangereuse et ridicule. Au lieu de « farder » les monuments, veillons un peu à leur préservation. C'est dans ceci que se manifeste surtout l'indifférence des foules : il est facile par un trait de plume d'ordonner la restauration d'un édifice; mais il est délicat et fastidieux de prévenir les détériorations par une surveillance intelligente et continue. C'est éternellement l'histoire du Campanile de Venise. Et Rodin, invoquant le souvenir de Renan, s'écrie: « Nous n'avons donc pas un nouveau poète pour prier sur celles de nos cathédrales auxquelles personne encore n'a touché, sur ces vierges sublimes ! »

A. Sambon.

SPERANDIO

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

II

Ce que nous savons de la vie de Sperandio et de son médiocre destin explique la pauvreté de son œuvre de sculpteur. Sculpteur pourtant, il le fut avant tout. La sculpture fut son art d'élection, son ambition, sa gloire. Lorsqu'il crut toucher au succès, — à l'époque où les Manfredi l'appelèrent à Faënza, — c'est à ses mérites de sculpteur qu'il dut l'honneur de ce choix. Après les multiples déboires de son séjour à Faënza, — isolé des maîtres qui l'y avaient appelé et que chassait la populace, sans protecteur et sans travail, sa propre maison mise au pillage, — il se sauve à Bologne, et, dans cette cité riche et intellectuelle, c'est encore son talent de sculpteur qu'il apporte : et c'est à Bologne qu'aujourd'hui nous mesurons le mieux ce talent.

En effet, la seule œuvre importante qui nous reste de Sperandio, la seule grande œuvre peut-être qu'il ait eu l'occasion de concevoir et d'achever, fut ce tombeau du pape Alexandre V qui s'abrite dans une chapelle de l'église San Francesco de Bologne. La façade de « la Santa », exécutée vers le même temps, occupe sans doute une surface plus vaste encore, mais c'est là de la sculpture uniquement décorative. Si j'ajoute à ces deux grandes œuvres cette *Annonciation* que j'ai mentionnée, médiocre bas relief de terre-cuite conservé dans la cathédrale de Faënza, puis un bas-relief du Louvre, buste en marbre d'un prince d'Este signé OPVS SPERANDEI, et enfin une grande plaquette de bronze (presque un petit bas-relief), figurant la *Flagellation*, et portant la même signature, j'aurai énuméré toutes les œuvres de sculpture dont l'attribution à Sperandio n'est pas contestable.

On lui a attribué encore divers travaux de décoration, à Bologne, une Madone conservée au South-Kensington Museum et provenant des environs de Faënza, une statuette équestre en bronze, au Louvre, et toute une série de bustes : celui d'Andrea Barbazzi (chapelle Barbazzi, à San Petronio de Bologne), le prétendu buste de Nicolas Sanuti (Musée de Berlin), celui de Jean II Bentivoglio de la collection Orloff, un buste d'inconnu de la collection Lazzaroni, à Paris, et, dans la collection de M. Gustave Dreyfus, un buste en bas-relief qui représenterait, selon A. Venturi, Éléonore d'Este. Pour être complet, il faut mentionner encore une *Vierge avec l'Enfant-Jésus*, en calcaire peint, du Musée de

1. V. le *Musée*, vol. VI, p. 146.

Berlin, groupe à mi-corps soutenu par des têtes d'anges ailées, et un autre groupe analogue, en relief, que Bode a vu à Florence : Bode attribue ces deux groupes à Sperandio. Toutes ces attributions sont discutables : d'ailleurs elles manquent de base solide. Les deux Madones de Berlin et de Florence se ressemblent entre elles : elles ont la même expression timide, les mêmes paupières baissées, les mêmes mains aux doigts très allongés ; mais leur ressemblance avec la Vierge du tombeau d'Alexandre V ne me frappe pas comme elle frappe Bode. Sauf le geste de l'Enfant pour saisir le voile de sa mère, qu'on retrouve à la fois dans le groupe de Berlin et dans le groupe de Bologne, je ne vois que peu d'analogies entre l'œuvre de Sperandio et ces œuvres anonymes : la Vierge de Bologne n'a pas ces doigts longs si caractéristiques dans les deux autres sculptures ; ces doigts longs et fragiles, ces doigts florentins, me feraient plutôt songer — comme du reste l'expression alanguie des deux Madones et la vivacité réaliste de l'Enfant, et même les têtes d'anges qui enguirlandent ces deux bustes, — à ces imitateurs trop mièvres d'Andrea della Robbia, si nombreux dans la Florence du *quattrocento* finissant.

Au sujet des bustes attribués à Sperandio, une extrême réserve s'impose : aucun de ces bustes ne lui étant attribué par un document, quel élément de comparaison possédons-nous ? Aucun ! les médailles diffèrent trop des bustes en ronde bosse pour être d'un réel secours. Venturi et Mackowsky se sont efforcés de prouver qu'un buste, provenant de Bologne, acheté vers 1897 par le Musée de Berlin, représente Niccolò Sanuti dont nous savons que le palais, à Bologne, était orné de son buste en terre cuite par Sperandio. Mais, outre que Venturi lui-même n'ose affirmer l'identité des deux bustes, il suffit de comparer la médaille de Sperandio avec la terre cuite de Berlin : le style correct, sage et calme de cette terre cuite s'éloigne sensiblement du style lâché, mais expressif — et presque caricatural, — de la médaille ; et quant à la ressemblance des deux visages, elle me paraît insoutenable, en sorte que, s'il n'est pas impossible que le buste du Musée de Berlin soit de Sperandio, j'estime certain qu'il ne représente pas Niccolò Sanuti.

Les autres attributions de bustes à Sperandio restent donc au moins aussi hypothétiques, puisque, à cet égard, le sentiment seul guide le jugement. L'*Andrea Barbazzi* de San Petronio de Bologne[1] semble bien modelé avec cette facilité dont Sperandio abusait quelquefois. Le *Jean II Bentivoglio* de la collection Orloff est peut-être de tous ces bustes celui qui rappelle le plus l'art mouvementé du médailleur, et la comparaison de ce portrait de terre cuite avec les médailles de Jean II Bentivoglio, signées par Sperandio, confirme cette impression

1. F. Malaguzzi Valeri, *Contributo alla storia della scultura a Bologna nel quattrocento* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1899, p. 279 et 599).

première. Quant aux autres attributions que j'ai signalées, je crois toute démonstration pour ou contre hasardeuse, sinon impossible[1]. Si je rappelle, en outre, qu'on attribuait jadis au même maître l'admirable buste en bronze de Mantegna qui couronne son tombeau dans la cathédrale de Mantoue, ce n'est que pour mémoire, puisque personne ne soutient plus cette attribution : le buste de Mantegna fut sans doute exécuté par Gian Marco Cavalli, plusieurs années après la mort de Sperandio.

Enfin, la curieuse statuette équestre du Louvre, d'un style brutal et incorrect, où l'on a voulu voir un portrait de Jean-François de Gonzague, bien qu'elle rappelle certains des défauts de Sperandio, ne peut pas être — au moins toute entière — de sa main : le bras droit et la tête sont trop grossièrement rajustés, le visage est trop dissemblable de celui de Jean-François sur sa médaille, l'armure trop différente de celles que Sperandio se plaisait à figurer ; et, si cette œuvre est puissante, elle manque de ce mouvement qui caractérise tout ce qu'il a fait. J'en reparlerai, d'ailleurs, à propos des médailles de Gonzague et des Bentivoglio.

Le terrain ainsi déblayé, il ne reste en face de nous que les cinq œuvres importantes énumérées plus haut, et la Madone de Londres. L'une seule des cinq est antérieure à l'année 1477, et c'est le bas-relief de marbre du Louvre[2]. Ce buste, d'un faire un peu sommaire, mais très vivant, porte la signature du maître : [O]PUS SPERANDEI. Quoique cette signature soit gravée en creux sur le bord inférieur du marbre, l'authenticité en est indiscutable : l'état de la pierre, qui a souffert quelques mutilations, l'atteste suffisamment ; l'inscription est ancienne, sans aucune contestation possible, et, étant ancienne, elle est nécessairement authentique, car il n'y a pas un bien grand nombre d'années que le nom de Sperandio ajouté sur une sculpture en puisse accroître la valeur. Les conservateurs du Musée qui achetèrent ce relief se sont demandé si cette inscription ne signifiait pas simplement que ce marbre avait été sculpté d'après une médaille de Sperandio : ce doute — dont la trace subsiste encore sur l'étiquette du bas-relief — provient de ce qu'avant les travaux de Venturi, en 1887, les sculptures de Sperandio étaient ignorées : ce maître n'était plus connu que pour ses médailles. La même étiquette désigne encore sous le nom de Jean II Bentivoglio le prince en armure figuré là : M. Mackowsky a déjà réformé cette erreur d'iconographie. Si l'armure de Jean Bentivoglio, sur l'une des médailles que Sperandio a fondues en son honneur, est presque identique à l'armure du personnage sculpté sur ce marbre, les deux effigies diffèrent tout à fait. M. Mackowsky a vu juste lorsqu'il a reconnu Hercule d'Este dans ce bas relief : l'extrémité du nez, légèrement

1. Le buste de la collection Lazzaroni est reproduit dans *l'Arte*, 1904, p. 474.
2. Mackowsky, *loc. cit.*; A. Venturi, *l'Arte*, 1904, p. 470.

mutilée, amoindrit la ressemblance. Mais que l'on compare ce profil avec celui du même prince, affronté à sa femme, Béatrice d'Aragon, sur une médaille-plaquette signée de Sperandio, non seulement l'analogie des deux profils frappera tout observateur — quoique l'artiste ait donné au même prince une physionomie plus farouche là où il l'a figuré en armure; — mais, en outre, on remarquera que sur les deux monuments la chevelure et la coiffure ont été dessinées d'une façon identique : coiffés d'une toque légère, les cheveux retombent sur la nuque et le cou, se recourbent doucement à l'extrémité et tout en frôlant l'oreille, la laissent à demi découverte.

Il y a beaucoup de décision dans cette sculpture : avec quelques traits seulement, l'artiste a su donner à ce visage de la vie, de l'énergie et une sorte d'âpreté réfléchie. La bouche n'est faite que d'un trait, mais si hardi, qu'il la rend expressive. Le menton et les paupières — dont le plissement suffit à animer la prunelle nue — sont indiquées aussi avec une robuste vérité. L'armure même est très heureusement sculptée; et, d'autre part, l'artiste a adroitement fait déborder le bonnet du prince du cadre de marbre où son effigie se détache.

Toutefois, malgré ces qualités de portraitiste et cette entente de la mise en cadre, la valeur proprement sculpturale du bas-relief est assez faible : le modelé en est rapide et les plans insuffisamment établis. Le visage est *silhouetté* sur un fond de marbre plus que modelé. C'est là un défaut que l'on retrouve souvent dans les œuvres des décorateurs de l'Italie du nord, comme les Mantegazza, qui, d'ailleurs, taillent le marbre avec une méthode plus expéditive encore. Rien d'étonnant à cela : Sperandio, en sculptant ce portrait, n'a voulu faire qu'une œuvre décorative. Vu à distance, ce buste produit un effet très franc et très caractéristique. L'artiste ne prétendait à rien de plus[1].

D'ailleurs, il était peu familiarisé avec le marbre : il était modeleur plus que sculpteur. Ses œuvres principales sont des monuments de terre cuite. Du bas-relief de la cathédrale de Faënza qui figure *l'Annonciation*[2], il n'y a rien à dire qui puisse relever sa gloire : c'est une œuvre hâtive, banale, lourde, sans distinction et sans charme. Mais le tombeau du pape Alexandre V mérite plus d'attention ; conservé aujourd'hui dans l'église San Francesco de Bologne, il a subi bien des vicissitudes : c'est longtemps après la mort de ce pape († 1410), fondateur de l'église, que le monument fut élevé. Vasari l'a attribué à Niccolò di Piero d'Arezzo, mais ce n'est là qu'une des mille erreurs

1. Nous savons, comme je l'ai dit, que Sperandio avait sculpté et peint des portraits d'Hercule d'Este pour les portes du *Barco*. Ce bas-relief vient-il du *Barco ?* et le marbre en était-il primitivement peint ? On peut se poser ces questions, mais elles demeurent insolubles.

2. Cf. *L'Arte*, 1898, p. 374, fig. p. 375.

SPERANDIO.

Médaille de Carlo Grati

qu'il a gratuitement commises. Un document signalé par Oretti et publié par Rubbiani tranche toute difficulté à ce sujet : le 3 octobre 1482, Fra Iacomo del Pellegrino payait à Sperandio tout ce qui lui restait dû par le couvent des frères mineurs de San Francesco pour la sépulture du pape Alexandre. Cette sépulture fut déplacée et sans doute remaniée en 1588, lorsque l'on reconstruisit le mur auquel elle était adossée. Puis, sous Napoléon, elle fut enlevée de San Francesco et transportée à la Chartreuse de Bologne, où elle resta jusqu'en 1837 en morceaux épars. En 1837, on restaura le monument ; mais des fragments en manquaient et l'on n'avait d'autre guide, dans la reconstitution de l'ensemble, qu'une gravure peu fidèle, dans Ciaconius. Enfin, il y a une vingtaine d'années, le tombeau fut rapporté à San Francesco et reconstruit par Rubbiani : la couleur dont la terre cuite était revêtue à l'origine a disparu ; les sculptures ont dû être grattées et regrattées ; enfin, le monument n'est ni complet ni reconstruit tout à fait sans doute comme l'avait conçu Sperandio.

Il se compose d'une base, ornée de pilastres qui flanquent deux niches, où sont placés des anges appuyés sur des écussons et portant des cornes d'abondance. Sur cette base repose un sarcophage qui a été refait La statue gisante du pape surplombe assez disgracieusement ce sarcophage, et, au-dessus, appuyées au mur, trois statuettes, que séparent des tritons ailés au corps terminé en volutes d'acanthes, se dressent sur des consoles : elles représentent la Vierge tenant l'Enfant Jésus, saint François et saint Antoine de Padoue.

Les éléments architectoniques de cette sépulture n'ont rien que de banal à la date où elle fut faite. Les anges qui sont placés dans les niches de la base ont, dit Venturi, « des têtes lourdes, modelées avec un sentiment presque enfantin de la forme, des mains grossières, le corps comme disloqué, les draperies fagotées et rentrant, dirait-on, dans les membres. » Si sévère que soit cette appréciation, il faut, en considérant ces reliefs, remarquer dans la disposition de la chevelure, dans le geste du bras qui tient la corne d'abondance, dans le léger déhanchement du corps et les cassures des étoffes, le reflet de cette grâce malgré tout séduisante dont l'art de Ferrare, au milieu du xve siècle, garda le secret, et qui se mélange d'une façon si savoureuse avec ce goût des physionomies âpres et presque grimaçantes qu'on retrouve tout au long des fresques du palais Schifanoja. On sait, du reste, que le goût ferrarais procédait en cela du goût padouan : toute l'école de Squarcione posséda à l'origine ce même caractère.

De la statue du gisant, qui est sans prétention iconographique, il n'y a rien à dire : c'est une improvisation faite non sans virtuosité, mais sans grande conscience, imitée, semble-t-il, de la statue funéraire

d'Antongaleazzo di Giovanni I Bentivoglio, dans le chœur de San Giacomo Maggiore, à Bologne. Les statuettes qui couronnent le monument ont une importance toute autre : autant le reste de la sépulture est banal, autant ces figures sont volontairement expressives. Des deux saints franciscains, l'un, hâve et maigre, les bras timidement serrés au corps, le visage humble, est l'image de l'ascétisme ; l'autre, les yeux au ciel, les mains levées, le corps renversé, est l'image de l'extase. Quant à la Vierge, noblement drapée, et dont le visage si pensif et si triste se penche avec tendresse contre l'enfant qu'elle porte, elle est émouvante et presque belle, dans sa grâce réfléchie et douloureuse. Et l'Enfant Jésus, qui s'accroche d'un geste si naturel au voile de sa mère, est figuré avec un réalisme très juste, mais aimable et spirituel en même temps. D'où vient donc la grande distance d'art qui sépare ces trois statues du reste du monument ? Sans doute, les médailles de Sperandio nous disent assez qu'il n'y eut pas d'artiste plus inégal. Mais une influence précise ne détermina-t-elle pas chez l'artiste un regain d'inspiration quand, après avoir achevé la partie décorative de son œuvre, il créa ces statuettes tout animées d'esprit religieux ? Je le crois, et je crois qu'à cette influence on peut donner un nom : c'est l'étude des œuvres de Jacopo della Quercia qui rendit à Sperandio cet enthousiasme et cette ferveur, sans quoi il n'est pas d'art véritable.

Sperandio connaissait déjà la Madone de Jacopo della Quercia que possède la cathédrale de Ferrare. Mais à Bologne les sculptures du portail de San Petronio rayonnaient avec une bien autre supériorité. Avec l'*arca* de saint Dominique, c'étaient les seules sculptures vraiment importantes que possédât Bologne. Sans doute, dans la majesté pensive ou tragique des créations du maître siennois, il y avait une beauté lyrique qui devait rester à jamais fermée à l'âme plébéienne de Sperandio. Au contact de ces œuvres, Sperandio prit surtout le goût des vastes flots de draperies lourdes et se légitima à lui-même ce faire lâche de toutes ses œuvres qu'il croyait peut-être analogue à la manière large de Jacopo della Quercia. Mais, malgré tout, la gravité religieuse de la Madone et des deux saints du tombeau d'Alexandre V rappelle la gravité triste, et plus réfléchie encore, de la Madone assise du portail de San Petronio, ou de celle qui couronne le tombeau d'Antongaleazzo Bentivoglio, à San Giacomo Maggiore. Si l'on ajoute à cette influence, plus intérieure du reste et psychologique que plastique, le ressouvenir (sensible dans les deux figures de saints) du goût ferrarais et, en particulier, du style âpre de Cosimo Tura, et si l'on note encore dans ce monument un certain archaïsme banal, qui rappelle celui des Massegne, dont Bologne possédait quelques œuvres, on aura implicitement constaté que l'art de Sperandio contient bien peu d'éléments originaux. Comme

statuaire, il n'apportait pas une note nouvelle à l'art du *quattrocento* : il en répétait les plus vieilles leçons avec moins de conviction que de facilité.

J'ai mentionné plus haut que M. Bode a attribué à Sperandio, pour sa ressemblance avec la pensive Madone du tombeau d'Alexandre V, une Vierge assise caressant l'Enfant Jésus, qui est conservée au South Kensington Museum[1]. Ce monument de terre cuite provient des environs de Faënza : il aurait donc été modelé en 1478. Il est certain que le visage songeur, et d'ailleurs assez lourd de cette Vierge, ses mains sans finesse et dont le geste a quelque chose de populaire, l'expression maussade enfin de l'enfant, dont toute la figure est ébauchée plus que finie, et jusqu'aux rosaces qui décorent le trône, rappellent beaucoup le style de Sperandio. L'œuvre, toutefois, qui n'est pas sans un certain charme triste, manque de caractère, en sorte qu'il est difficile de la donner à Sperandio avec certitude.

La porte de l'église Sainte-Catherine, que les terres cuites de Sperandio ornent toujours[2], est une œuvre de pure décoration et non plus de sculpture. C'est là, sans doute, ce qui a permis à Sperandio d'y déployer sa facilité avec plus de bonheur que dans le tombeau d'Alexandre V. Cette œuvre n'est cependant pas d'une importance considérable. Néanmoins, pour en mesurer le mérite, il faut ne pas oublier que le renouveau de formes, de motifs ornementaux et architectoniques, de style et d'élégance que le *quattrocento* vit éclore à Florence et ensuite dans toute l'Italie, ne s'était encore fait sentir à Bologne, en 1480, que par des essais isolés et timides. Le palais Tartagni, dont la construction avait commencé vers 1473, était encore une œuvre gothique. Donc, la conception de ce portail de terre cuite, décoré tout entier dans le style aimable et fleuri de la Renaissance italienne, était à Bologne une réelle nouveauté. Si cet ensemble, composé de pilastres disposés sur trois plans, d'un entablement et d'un fronton arrondi orné d'une coquille, nous paraît aujourd'hui presque banal, c'est que les Florentins et les *comacini* de la fin du xve siècle en ont multiplié à l'infini les variantes. Ces vases, ces acanthes, ces volutes, ces griffons, ces génies ailés dressés sur des coquilles, tenant des écussons et portant avec insouciance de hautes floraisons décoratives, ces tritons ailés qui paraient déjà le tombeau d'Alexandre V et que nous retrouvons ici sur les chapiteaux des pilastres, les masques et les têtes d'ange de l'entablement, les oves, les guirlandes serrées et les fleurons qui enrichissent le fronton, — cette flore

1. W. Bode, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1902, p. 77-78, fig. p. 79.

2. Cette façade a été restaurée il y a peu d'années : Alfonso Rubbiani a rendu compte de ce travail dans la *Rassegna d'arte*, 1905, n° 10, p. 153.

et cette faune de l'architecture ornementale du *quattrocento* se sont surtout développées, reproduites et multipliées après 1480, alors que des familles entières, — comme les Gaggini de Bissone, — portaient des lacs lombards jusqu'en Sicile, jusqu'en Espagne, jusqu'au nord de la France, ces fantaisies savantes où la grâce italienne, luxuriante et souriante, embellit les souvenirs de l'art antique. Toutefois, Sperandio n'avait pas inventé ce style dont il inaugurait le règne à Bologne : c'est peu après 1430 que Donatello, à son retour de Rome, l'avait introduit autour de ses bas-reliefs exquis ou tourmentés, et il s'affirme — avec quelle délicatesse et quel éclat charmant ! — dans le cadre de la divine *Annonciation* de Santa Croce. Luca della Robbia avait donné à ce même style la gloire de ses belles couleurs émaillées. Si le triomphe de cet art, où des éléments purement antiques composaient des harmonies si nouvelles, fut plus lent au nord des Apennins, nous le voyons cependant embellir, en 1476, la délicieuse façade blanche, bleue et dorée, du palais du Conseil construit à Vérone par Fra Giocondo. Néanmoins, la plupart des chefs-d'œuvre de ce style, dans l'Italie du nord, — où d'ailleurs le goût est plus luxuriant qu'en Toscane, — sont postérieurs à l'œuvre de Sperandio : par exemple, la cour du palais des Doges à Venise, par le Rizzo, le palais Stanga de Crémone, les parties les plus riches de la Chartreuse de Pavie, etc. Où donc Sperandio — si peu novateur, en somme, — avait-il pris le goût de cette ornementation, dont Mantoue, Ferrare ou Faënza, ne lui fournissaient guère de modèle ? Ce sont les peintres qui, plus que les architectes, lui en auront donné l'idée. Le dessin avait popularisé le décor florentin, la gravure en allait répandre la mode dans toute l'Europe, et les peintres de l'école de Squarcione avaient déjà introduit, dans les villes vénitiennes, lombardes et romagnoles, ces architectures Renaissance si riches et si harmonieuses, quand Sperandio imagina de réaliser, dans un portail en terre cuite, l'un de ces décors fantaisistes que Mantegna et Crivelli, Melozzo et Francesco Cossa, avaient pris l'habitude de construire du bout de leurs pinceaux dans les perspectives illusoires de leurs fresques et de leurs retables.

Cet essai demeura isolé dans la carrière de Sperandio, puisqu'il ne le renouvela plus que dans quelques frises faites au pochoir[1]. Mais cet essai imposa au goût bolonais le style décoratif et architectural que Sperandio avait inauguré, et lorsqu'en 1481 Niccolò Sanuti se fit construire un palais (aujourd'hui palais Bevilacqua), s'il confia peut-être à Sperandio la frise de terre cuite du *cortile* et s'il lui fit faire son buste, comme il lui avait fait faire sa médaille, il commanda à un autre artiste les décorations les plus raffinées, celles du portail et des fenêtres. Gaspare Nadi, à qui on a attribué le palais, n'en fut guère que l'*entre-*

1. Et qui, du reste, ne lui sont attribuées qu'avec quelque incertitude. V. ci-dessus.

SPERANDIO. — MÉDAILLE DE FRA CESARIO CONTUGHI.

SPERANDIO. — MÉDAILLE DE BARTOLOMMEO DELLA ROVERE.

IMP. FORTIER ET MAROTTE

preneur. Malaguzzi Valeri[1] et, à sa suite, Ludwig Weber, ont reconnu dans le portail, les fenêtres et le puits du *cortile*, le style du tombeau de Tartagni, par Francesco di Simone : mais cette attribution reste une conjecture. Un seul fait est certain : c'est que la *mode* apportée à Bologne par Sperandio profita à d'autres qu'à lui. Onofrio di Vincenzo et Francesco di Simone reprirent les mêmes thèmes avec plus d'élégance et le firent oublier : ainsi s'explique que cinq ou six ans après avoir achevé le portail de *la Santa*, Sperandio fût devenu un indigent à qui la cité faisait l'aumône.

Je crois même que les jolis satyres soutenant des médaillons romains encadrés dans des coquilles, qui ornent la frise du portique de San Giacomo Maggiore et que j'ai cités plus haut, doivent être attribués à Onofrio plutôt qu'à Sperandio, comme Malaguzzi Valeri l'a jugé d'abord[2] ; en sorte que la seule sculpture de Sperandio qui nous reste à examiner est cette grande plaquette signée qui figure *la Flagellation* ($0^m17 \times 0^m125$).

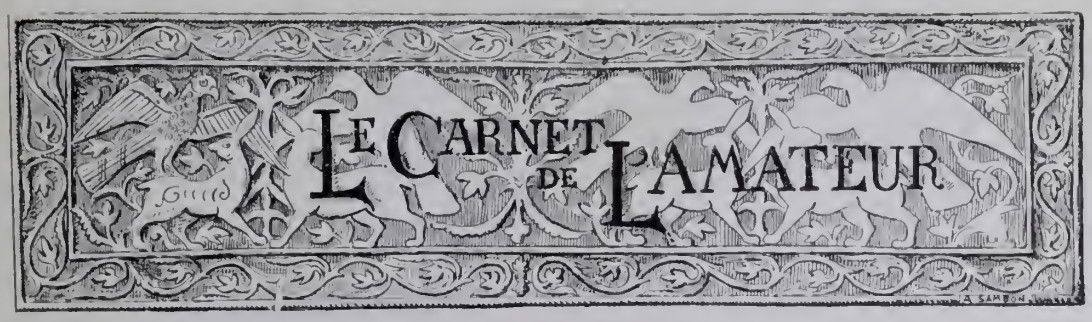
La signature en est gravée en creux, sur le bord supérieur, dans l'exemplaire qui appartient au Cabinet des Médailles et qui provient du legs Crignon de Montigny. M. Gustave Dreyfus possède une réplique d'où la signature est absente. L'authenticité de la signature, OPVS SPERANDEI, est cependant certaine : Sperandio se retrouve là avec tous ses défauts et toutes ses qualités, ses incorrections et son goût décoratif, ses lourdeurs et sa verve pathétique. D'ailleurs, à défaut de signature, certaines particularités suffiraient à attester que l'œuvre est de la main de Sperandio : la scène est encadrée entre deux pilastres parés de rosaces et de coquilles réunies par des guirlandes, et couronnés de chapiteaux composites : or, ces chapiteaux sont du même modèle exactement que ceux qui, dans la porte de la *Santa*, surmontent les pilastres du second plan (modèle créé par Sperandio); les coquilles d'autre part sont fréquentes dans ces compositions décoratives, et quant aux rosaces naïves qui chargent les pilastres de la *Flagellation*, on les retrouve identiques dans les chapiteaux de la porte et elles y décorent aussi les bases et le sommet du fronton. Enfin, dans la morne figure du Christ attaché à la colonne, dans les rudes visages, les mains épaisses, les jambes et les pieds indiqués d'une façon hâtive et si particulière, dans le vêtement aussi des deux bourreaux du premier plan, et notamment dans la draperie très conventionnellement chiffonnée du bourreau de gauche, qui, vu de face, gesticule avec une violence plus affectée que réelle, ne retrouve-t-on pas la touche, la manière, le style de Sperandio, tels que nous les révèlent ses médailles aussi bien que

1. Malaguzzi Valeri, *l'Architettura a Bologna nel Rinascimento ;* L. Weber, *Bologna*.
2. *Archivio storico dell'arte*, 1894, p. 331-333, et *l'Architettura a Bologna*, p. 95 et pl. VIII.

ses reliefs du tombeau de San Francesco. Les anges qui, dans cette sépulture, se tiennent dans les niches de la base, ont le masque grossier et la draperie bizarre de l'un des bourreaux du Christ. Aux revers des médailles de Floriano Dolfi, de Virgilio Malvezzi, de Guido Pepoli, de Jacopo Trotti, nous retrouvons cette façon si spéciale et si rude de dessiner et d'ébaucher les jambes nues, les pieds et les mains; enfin, le bourreau du second plan, qui dans la *Flagellation* saisit brutalement le bras du Christ, porte de bizarres chaussures d'étoffe qui laissent sortir les doigts de pied : or, c'est là une particularité de costume qu'on retrouve exactement pareille aux revers de plusieurs médailles de Sperandio, — celles de Guido Pepoli, de Prisciano et d'Alessandro Tartagni. De telles coïncidences en de tels détails achèvent, s'il en est besoin, de démontrer presque matériellement que l'attribution de cette plaquette à Sperandio est hors de doute, malgré l'absence de signature sur certains exemplaires. Mais, du reste, ne suffit-il pas d'un coup d'œil, à quiconque s'est familiarisé avec les médailles de Sperandio, pour retrouver sur cette large plaquette son style, ses qualités, ses défauts? Nulle œuvre de lui, même, ne résume mieux ce caractère contradictoire, qui est la marque de son talent : une saveur âpre mais attirante dans l'ensemble, tandis qu'à l'analyse tout y semble fuir la louange. Cette composition est heurtée, les figures sont du dessin le plus incorrect, les physionomies sans beauté, sans noblesse, les gestes outrés, et contortionnés au lieu d'être animés d'un mouvement juste ou d'un pathétique vrai; la touche même et le modelé sentent l'improvisation sans concience. Et toutefois, dans ce bas-relief aux reflets d'or sombre, nous retrouvons de la vie, un souffle passionné et jusqu'à du charme curieusement mêlé d'amertume. Nous touchons là, en effet, à ce que Sperandio a mis inconsciemment dans son œuvre, à la vertu secrète de son talent où survit, où persiste un reflet de son temps. On analyse ses défauts : ce souffle du *quattrocento* italien qui passe dans son œuvre, on le sent et on ne l'analyse point.

C'est là cependant le mérite le plus essentiel de ses rares sculptures, et qui vaut qu'on s'y arrête. Il ne faut pas comparer Sperandio à Donatello ou à Pisanello. De même, si, à Bologne, nous venons d'étudier l'œuvre douloureuse et hautaine de Jacopo della Quercia, le tombeau d'Alexandre V ou la *Flagellation* nous rebuteront aussitôt. Mais si, échappant un moment à la réalité présente qui nous entoure, nous cherchons le contact des bas-reliefs qu'a sculptés ce pauvre artiste errant, nous savons gré à Sperandio de nous donner une impression juste et frappante du siècle ardent où il vécut, souffrit et improvisa.

(*A suivre.*) JEAN DE FOVILLE.



Les Fouilles. — Le gouvernement italien a fait suspendre les fouilles privées pratiquées à Pompéi, près de la villa de Diomède, dont nous avons signalé l'importance dans notre dernier numéro. Cette façon imprévue de résoudre la difficulté du manque d'argent pour l'acquisition des peintures déblayées et des objets que l'on pourrait découvrir, prive la science d'éléments précieux.

— Le renouvellement du pavé de marbre, dans la basilique vaticane, a fait découvrir de nombreuses inscriptions et des bas-reliefs. Ces découvertes montrent que les architectes de la Renaissance n'avaient pas hésité à briser les monuments de l'antique basilique; ce vandalisme a néanmoins servi à préserver des fragments précieux pour l'histoire de ce monument.

En creusant dans le centre de la chapelle Sainte-Pétronille, on a retrouvé les murs antiques des monastères des saints Jean et Paul, adossés à la basilique ancienne.

— Les travaux, pour l'agrandissement du Palais de Justice, à Paris, ont fait découvrir des murailles des XIIe et XIIIe siècles; sur beaucoup de pierres sont gravées des marques de tâcherons ou des sceaux de corporations.

— Les fouilles de la Société des Sciences de Semur, sur le mont Auxois, ont remis au jour, au sud du théâtre gallo-romain, un vaste édifice avec un hypocauste à conduits, une chambre pavée de dalles et une autre ayant une cheminée de briques.

— On a découvert à Périgueux, sur l'emplacement de l'antique ville romaine de Vésone, dans un terrain appartenant au comte de Lestrade, une mosaïque du Ve siècle, mesurant environ 70 mètres carrés. Elle présente un merveilleux enchevêtrement de dessins géométriques en cinq couleurs, entourés d'une riche bordure et d'une large bande blanche; sur le côté principal, on voit le dessin colorié d'un chien de taille naturelle.

— A Dormelly (arrondissement de Fontainebleau), où se trouvent les ruines des châteaux qu'habitèrent sainte Clotilde et Brunehaut, on a trouvé un très curieux sarcophage, orné de sculptures de l'époque mérovingienne.

— On a découvert à Paris, près du boulevard Raspail, une quinzaine de statères d'or des Parisiens de l'époque gauloise.

— Dans le canton de Montmirail (Marne), à Fromentières, on a mis au jour une trentaine de monnaies romaines d'argent, avec les effigies des empereurs Antonin, Septime-Sévère, Caracalla, Geta, Julie, Alexandre-Sévère, Gordien le Pieux, Philippe et Decius.

* * *

Trouvaille de cinq tableaux de Turner. — Cinq tableaux de Turner : *Petite ville au bord d'une rivière, Eton, Château de Windsor, Château féodal, l'Abbaye de Neward*, qui avaient été complètement perdus de vue, viennent d'être retrouvés chez un bouquiniste de Londres, par un des conservateurs de la National Gallery.

* * *

Legs. — La collection Chauchard sera exposée dans les bâtiments du Jeu de Paume, aux Tuileries. Cette installation provisoire durera bon nombre d'années; en effet, l'État prévoit, pour l'installation du Pavillon de Flore, au moins trois années de travaux, après le départ du ministère des Colonies. En attendant cette *lointaine* installation, M. Dujardin-Beau-

metz inaugurera, en octobre, l'exposition des œuvres d'art léguées au Louvre par M. Charles Piet-Lataudrie, et qui seront disposées dans la salle de la collection Gay.

* * *

Le « Cabinet du Roy ». — On s'occupe, en ce moment, de reconstituer, dans les bâtiments de la Bibliothèque nationale, l'ancien « Cabinet du Roy ». On s'est servi, pour la décoration de la salle, de moulages des sculptures conservées dans les magasins de la rue Colbert, et qui ornaient autrefois le Cabinet des médailles, et on y a transporté des panneaux peints de l'époque Louis XV, qui étaient dans le Cabinet des manuscrits; c'est dans ce cadre que sera disposé le mobilier de l'ancien Cabinet du Roy, encore intact, conservé au Cabinet des médailles. Cette reconstitution est très intéressante ; seulement, comme l'ancien Cabinet de la rue Richelieu, celui de la rue Vivienne aura peu de lumière.

* * *

Reliques. — La collection du musée de Waterloo vient d'être vendue aux enchères, à Bruxelles. Pour le moment, c'est M. Charles de Marielaër, porte Louise, à Bruxelles, qui en est l'adjudicataire, pour la somme de cent soixante-quinze mille francs; mais cette adjudication ne sera définitive que le 5 octobre, et d'ici là des surenchères pourront se produire, car les Américains et les Anglais viennent chaque année par milliers admirer, avec une robuste conviction, ces épaves de la célèbre bataille. Peu importe, du reste, si de ces objets il est comme du cheval de Wellington, qu'on avait tout refait à neuf, hormis les sabots.

* * *

Les Figures de Corot au Salon d'Automne. — Parmi les œuvres de Corot exposées au Salon d'Automne, on remarque : *la Source*, de la collection Sarlin ; *la Femme à la toque*, de la collection Dufayel ; *l'Homme à l'armure*, appartenant à M. Joseph Reinach; une *Judith*, une *Femme nue* et des *Fileuses bretonnes*, de la collection Gallimard; *la Jeune fille au corsage blanc*, de la collection Leclanché; un *Portrait de Léonide Leblanc*, appartenant à Mme Marchesi ; *le Repos du modèle*, de la collection Thiébault-Sisson; *l'Italienne Agostina* et *la Songerie de Mariette* dans le commerce ; *la Petite Séraphine*, de la collection Viaud.

* * *

Musée de poupées. — Le musée de poupées de la rue Gay-Lussac, créé par Mlle Kœnig, inspectrice générale de l'enseignement, vient de s'enrichir d'un certain nombre de poupées historiques : une Radegonde (vie s.), une Isabeau de Roubaix (xve s.), une duchesse d'Alençon (xvie s.), une reine Amélie, femme de Louis-Philippe, etc. Ce petit musée peut devenir très instructif; c'est une exposition charmante, d'un art féminin délicat et raffiné.

* * *

Philathélie. — Tous les jours on signale de nouveaux timbres-poste, qui sont de véritables tableaux en minuscule miniature. Ce sont les Célestes qui mettent en circulation des timbres de valeurs diverses, représentant la vue, en perspective, du « Temple du ciel » ; c'est M. Hitchcock, postmaster général des États-Unis, qui signe un ordre d'émission de cinquante millions de timbres, dont la vignette, finement gravée, représente les fêtes de Hudson-Fulton. Mais ce sont surtout les petits États, les roitelets, qui ambitionnent des vignettes extraordinaires et commémorent tout ce qui peut être commémoré. La science philathélique sera bientôt une des plus difficiles à apprendre et probablement un jour, dans nos universités, elle aura le pas sur toutes les autres disciplines.

L'Amateur.

Le Gérant : Émile Bonnet.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12 RUE GODOT-DE-MAUROI.

On lui attribue les monnaies de cuivre suivantes :

148 — *Demi-follis* (?). Le prince à cheval, armé et coiffé d'un casque à cimier, galopant vers la droite. ℞. ATИ — PRI dans les angles d'une croix (le T est peu visible, étant attaché à la croix).

Æ. Poids 2 gr. 50, 2 gr., 1 gr. 80, 1 gr. 40, 1 gr. 20. 10 fr.

148 149

149 — Mêmes types avec la légende : AD * PRI.

Æ. Coll. Santangelo, Naples. 20 fr.

Ces monnaies étaient attribuées autrefois à Anfuse, fils de Roger Ier, roi de Sicile. Spinelli a proposé de les donner à Atenolf de Capoue, faisant remarquer la présence du T entre l'A et l'N et la transcription AD*enolphus* sur un exemplaire de la collection Santangelo. La seule objection que l'on puisse faire est que ces monnaies, par leur module et leur forme globulaire, ressemblent aux *follis* du XIIe siècle.

C'est également avec une certaine réserve que je décris ici la monnaie suivante qui pourrait appartenir à l'un des successeurs homonymes d'Atenolf.

150 — AT en monogr. Le prince debout, tenant un étendard. Grènetis. ℞. Fortifications. Grènetis. Æ. Anc. coll. Dell' Erba, Naples. 25 fr.

150

Les Successeurs immédiats d'Atenolf.

On continue d'attribuer jusqu'ici à l'atelier de Bénévent des monnaies d'argent — probablement des demi-deniers — ayant les initiales d'un Landolf ou d'un Pandolf. Je crois que ces monnaies ont été frappées vers la seconde moitié du Xe siècle par les princes de Capoue, à Capoue même. Dès 900, cette ville avait remplacé Bénévent comme capitale du principal État lombard de l'Italie du sud ; elle était la résidence des princes[1] et avait un atelier monétaire dont l'activité, plutôt restreinte, était néanmoins suffisante pour alimenter de numéraire le commerce languissant de l'ancienne principauté de Bénévent.

L'existence de cet atelier est attestée par la chronique du rabbin Achimaaz

1. Romualdo, p. 30; *Anon. Sal.*, chap. 163 ; Pflugk-Hartung, *Iter italicum*, 1883.

d'Oria, qui a écrit l'histoire de sa famille (850 à 1054); dans cette chronique[1] est mentionné le juif Samuel, fils de Chananel, né en 940, qui passa une partie de sa vie à Bénévent, et ensuite, après son mariage, se rendit à Capoue en qualité de maître de la Monnaie, probablement sous le gouvernement de Paldolf Ier et Paldolf II ; il y mourut en 1008. Les monnaies d'argent frappées peu avant la direction du juif Samuel, ressemblent aux pièces à la légende SANTA MARIA, que nous avons attribuées à l'atelier de Bénévent.

Voici les monnaies de Capoue datant de cette époque. Je donne aussi la description de deux pièces dessinées par le graveur napolitain Andrea Russo, d'après des exemplaires que je n'ai pu retrouver; mais il ne faut pas oublier que ces monnaies sont souvent frappées avec une négligence telle qu'il est difficile de déterminer si toutes les lettres du coin ont laissé leur empreinte sur le flan.

LANDOLF Ier ET ATENOLF II (910-941) ?

151 — *Demi-denier*. L·P. ℞. A·P. Grènetis.

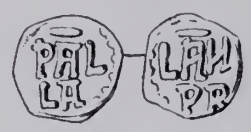
AR. Dessin d'Andrea Russo. 100 fr.

LANDOLF II ET PALDOLF Ier TÊTE DE FER (943-961) ?

152 — *Demi-denier*. PAL/PRI. Grènetis. ℞. LAИ/PRI. Grènetis.

AR. Poids 0 gr. 40, 0 gr. 50. Coll. Sambon, Musée de Naples. 25 fr.

152

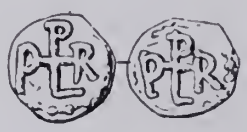


153

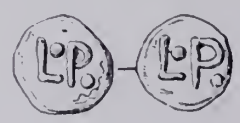
LANDOLF II ET SES FILS PALDOLF ET LANDOLF III ?

153 — *Demi-denier*. LAИ/PR. Grènetis. ℞. PAL/LA.

AR. Dessin d'Andrea Russo. 100 fr.



154



155

PALDOLF Ier ET PALDOLF II (961-981) ?

154 — *Demi-denier*. PL·PRI en monogr. cruciforme. Grènetis. ℞. PL·PRI en monogr. cruciforme. Grènetis.

AR. Poids 0 gr. 40. Coll. Sambon. 50 fr.

1. Dr D. Kaufmann, *Die Chronik des Achimaaz von Oria*. Francfort, 1896, dans *Monatschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judenthums. Jahrgang*, 40.

LANDOLF IV SEUL (981-922) OU LANDOLF V (1000-1007).

155 — *Demi-denier*. L·P. Grènetis. ℞. L·P. Grènetis. AR. 100 fr.

MONNAIES ANONYMES DE CAPOUE OU DE BÉNÉVENT (XIe SIÈCLE).

Quelques pièces anonymes d'argent semblent appartenir à Capoue ou à Bénévent ; mais leur attribution est encore bien douteuse. La mauvaise qualité de l'argent permet de les placer au XIe siècle ; si elles sont sorties de l'atelier de Bénévent, l'on pourrait penser au commencement d'organisation communale de l'an 1015, dont la *Chronique de Bénévent* nous a conservé le souvenir ; *facta est communitas prima*[1].

156 — Buste de face avec manteau à carreaux ; de chaque côté, une étoile. Grènetis. ℞. Même type qu'à l'avers.
AR. (fortement mélangé de cuivre). Coll. Sambon. 25 fr.
Comparez une monnaie de Roger, comte de Sicile.

156

157 — Buste de face avec la robe à carreaux. Grènetis. ℞. Croix accostée de quatre étoiles. Gros grènetis.
AR. (fortement mélangé de cuivre) Coll. Sambon. 20 fr.

1. *Annales Beneventani*, M. G. Scr. III, p. 173. Ces monnaies pourraient aussi appartenir à l'époque où Bénévent fut réunie aux États du Saint-Siège : en 1053 et ensuite en 1077.

DUCHÉS DU LITTORAL CAMPANIEN

AVANT L'OCCUPATION NORMANDE

NAPLES

L'atelier monétaire de Naples fut ouvert en 661, probablement par ordre de Constant II, lorsque cet empereur, après sa lutte malheureuse contre les Lombards de Bénévent, s'arrêta dans cette ville, et, y ébauchant une réforme administrative destinée à réorganiser la défense de l'Italie méridionale contre l'invasion des Lombards, fit de Naples le centre d'un nouveau duché[1]. Dès le VIIIe siècle, le duché de Naples semblait destiné à être absorbé par les États voisins ; mais il résista avec une singulière énergie à toutes les attaques, grâce à sa marine et surtout grâce aux rivalités des seigneuries lombardes. Le monnayage napolitain montre très nettement les phases différentes de la politique des ducs et se divise en quatre catégories :

a) Monnaies pseudo-byzantines (661-764).

b) Monnaies épiscopales qui attestent l'autonomie de la ville sans que la personnalité du duc soit apparente (764-818).

c) Monnaies ducales autonomes (821-882).

d) Monnaies qui attestent l'éphémère restauration de l'ingérence directe de Constantinople (882-884).

Au nom de Constant II et pendant le gouvernement des ducs :

BASILE (661-666), THÉOPHYLACTE (666-670),
COSMAS (670-672), ANDRÉ Ier (672-677), CÉSAIRE (677-684).

Les premières émissions napolitaines, composées de pièces de cuivre de 20 *nummi*, portaient l'effigie et — si toutefois le dessin d'une de ces monnaies, reproduit par Sabatier, est exact — le nom de Constant II ; mais bientôt les ducs de Naples, abandonnés à eux-mêmes, donnèrent à ce monnayage un caractère presque autonome, en défigurant ou en supprimant la légende impériale.

158

158 — *20 nummi ou demi-follis.* Buste de face de l'empereur Constant II, avec longue barbe ; il tient de la main gauche le globe crucigère et de la droite, un sceptre. Grènetis. ℞. $\frac{XX}{NE}$. Grènetis.

Æ. Poids, 2 gr. 36. Coll. Sambon. 15 fr.

1. Capasso, *Mon. ad hist. Neap. Duc.*, t. I, p. 21 ; Schipa, *Duc. Nap.*

159 — *20 nummi.* CONST.... Buste de Constant II de face. ℞. Comme le précédent, avec une croix au-dessus de la marque de la valeur.

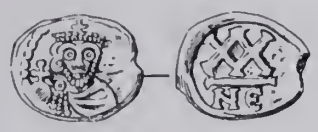
Æ. D'après un dessin de Sabatier. 25 fr.

160 — *20 nummi.* ◁•SOƆ (?) Buste impérial de face. Grènetis. ℞. XX/NЄ. Grènetis.

Æ. D'après un dessin de Sanquintino. 25 fr.

161 — *20 nummi.* Buste impérial de face. ℞. XX/NЄ. Grènetis.

Æ. Poids, 1 gr. 13. Coll. J. Sambon. 15 fr.



161

162 — *20 nummi.* ЄN TOY.... L'empereur debout, de face, tenant une haste et le globe crucigère. ℞. La marque de la valeur K, entre trois croix; à l'exergue, sous une barre. NЄ. Grènetis.

Æ. D'après un dessin d'Andrea Russo. 50 fr.

Au nom de l'empereur Justinien II et sous le gouvernement des ducs :

Étienne Ier (684-687), Bonellus (687-696),
Théodose (696-706), Césaire II (706-711), Jean Ier (711-719).

163 — *20 nummi.* DN•IHS — TINIA. Buste imberbe, de face. Grènetis. ℞. XX/NЄ. Grènetis. Æ. Cabinet des médailles, Paris. 25 fr.

164 — *20 nummi.* IHTI. Buste imberbe, de face. Grènetis. ℞. XX/NЄ. Grènetis.

Æ. Poids, 1 gr. 52. Coll. J. Sambon, musée de Naples, etc. 15 fr.

Ces types sont frappés sur des flancs carrés. L'atelier de Rome se servait à la même époque d'un procédé analogue.

164

165

165 — *20 nummi.* ƆOO. Buste imberbe, de face. ℞. XX/AƎИ. Grènetis.

Æ. D'après un dessin d'Andréa Russo. 50 fr.

166 — *20 nummi.* Anépigraphe. Buste imberbe, de face. ℞. $\frac{XX}{NE}$. Grènetis.

Æ. Poids, 1 gr. 75. Coll. J. Sambon. 15 fr.

166

Au nom de Léon III et sous le gouvernement d'un des ducs suivants :

Jean Ier (717-719), Théodore (719-720)
Georges (729-739), Grégoire Ier (740-755).

Lorsque la folie iconoclaste de Léon III souleva l'Italie et fit naître à travers la péninsule le premier sentiment d'un groupement national, Naples resta fidèle à la domination byzantine[1], et l'aristocratie militaire qui dominait la ville se montra hostile au Saint-Siège. Vers 740, il s'en fallut même de peu que l'évêque de Naples ne se détachât complètement du patriarcat romain en acceptant du basileus le titre d'archevêque..

Une monnaie portant en toutes lettres le nom de Léon III fut frappée à Naples, probablement après la chute de l'Exarchat, sous le gouvernement du duc Grégoire, *spathaire impérial.* Cette monnaie nous est connue seulement par un dessin de Cordero de Sanquintino.

167 — *20 nummi.* ND LEO. Buste imberbe et de face de l'empereur. ℞. $\frac{XX}{NE}$. Grènetis.

Æ. D'après un dessin de Sanquintino. 100 fr.

167

Étienne II, duc et évêque (755-800),
ses fils Grégoire et Césaire, et son gendre Théophylacte (800-818).

Sous le gouvernement du duc Étienne II (755-800), les relations avec l'empire d'Orient commencèrent à se relâcher. Ce duc fut le véritable fondateur de l'autonomie napolitaine : il rétablit la paix religieuse à Naples et se signala par son zèle pour les saintes images. L'inscription, composée par Étienne II lui-même en l'honneur de son fils, le duc Césaire, mort à la fleur de l'âge, nous montre le caractère purement nominal de la subordination au

1 *Quia tunc Parthenopensis populus potestati Graecorum favebat* (Johan. Diac.); *Gesta Episc. neap*, éd. Waitz, *Mon. Germ. hist.*, n° 41.

basileus : *Sic blandus Bardis eras ut fœdera Graiis serrares*[1]. Peu après 764, de nouvelles monnaies furent frappées à Naples et l'image du basileus céda la place à celle de saint Janvier, patron et protecteur de la ville[2], avec son nom écrit en latin.

168 — *20 nummi.* Effigie de saint Janvier, à mi-corps, de face, tenant les Évangiles. SCS · IANO (*Sanctus Janoarius*) écrit perpendiculairement de chaque côté du buste. ℞. + ΝΕΑΠΟΛΙC écrit en trois lignes à travers le champ, dans une couronne de laurier.

Æ. Poids 1 gr. 75, 1 gr. 90. Coll. Sambon. 20 fr.

168

169 — *20 nummi.* Mêmes types ; l'inscription de l'avers ainsi disposée :
S I
C A .
S NO
Æ. Coll. J. Sambon, Musée de Naples. 20 fr.

170 — *20 nummi.* SCS · IAN. Buste de saint Janvier, de style différent et plus petit que les précédents. ℞. ΝΕΑΠΟΛΙC écrit en trois lignes, mais sans la croix qui, dans les autres exemplaires, précède le nom de la ville.

Æ. Coll. J. Sambon. 20 fr.

Il est utile de comparer ces monnaies avec les sceaux de l'évêque Paul et du duc-évêque Étienne, sur lesquels on voit l'image de saint Janvier entourée des inscriptions SCS · IANOVARI ou SCS · IANVARIVS[3].

Étienne III (821-832).

Le duc Étienne II avait essayé d'assurer à sa famille le droit héréditaire au duché ; mais à la mort du duc Anthime, en 818, Naples fut livrée à l'anarchie

1. Capasso, III, p. 218 ; Mommsen, *Neues Archiv*, III, p. 403.

2. *Arch. stor. per le prov. Napol.*, t. XIV, p. 461.

Les hagiographes racontent qu'à une époque lointaine, une terrible éruption du Vésuve menaça la ville de Naples, mais que, sur l'invocation du saint martyr, les flammes furent miraculeusement éteintes, *ut Deo gratias et monimentum beneficii posteris commendarent per Theocritum ducem numismata cum imagine sancti benefactoris cuderunt* (*Narratiuncula sive Homilia de Vesuviano incendio*, v. Capasso, *o. c.*, p. 36 et suiv.). Ils ne s'accordent pourtant pas sur la date de ce miracle. La médaille commémorative avait, selon la *Narratiuncula*, d'un côté le buste du saint et la légende grecque Ἅγιος ὁ Ἰάνουάριος ; de l'autre : Λυτρωτὴς τῆς πόλεως ἀπὸ τοῦ πυρός (*Liberator civitatis ab igne*) ; mais les images reproduites dans les livres des archéologues napolitains et dans l'ouvrage de Muratori sont de pure invention.

3. Ces bulles, conservées au musée de Naples, tombent malheureusement en poussière. Capasso (*o. c.*, *De Sigillis*) hésite pour l'attribution, entre les deux évêques du nom de Paul (702-767 et 800-830) et entre Étienne II et Étienne III.

et les factions rivales, ne pouvant arriver à s'entendre, eurent recours au patrice de Sicile. Pendant trois ans, des fonctionnaires byzantins, Théodisc et Théodore, nommés par le patrice, gouvernèrent le duché. Mais, en 821, les Napolitains s'insurgèrent contre le protospathaire byzantin et acclamèrent Étienne III, petit-fils du glorieux duc-évêque Étienne II.

Le nouveau duc, hostile aux Grecs, ne tarda pas à rendre encore plus évidente l'autonomie du duché, et pour mieux attester son autorité, il fit frapper des monnaies qui portaient d'un côté l'image de saint Janvier et, de l'autre, les initiales du nom Stephanus.

171 — *20 nummi.* SCS — IANV. Buste de face de saint Janvier. ℞. Croix posée sur trois degrés et accostée des lettres S · T. Æ. Poids 1 gr. 60. 8 fr.

Le type du revers est copié sur les monnaies d'or bénéventaines de Sicon (817-831).

172 — *20 nummi.* Les mêmes types, mais de style sommaire. Æ. 5 fr.

171

174

173 — *20 nummi.* Les mêmes types de style barbare; la lettre S à rebours. Æ. 5 fr.

174 — *20 nummi.* Mêmes types. A l'avers, au lieu de l'inscription, des griffonnages informes. Æ. Coll. J. Sambon. 10 fr.

Le monnayage du duc Étienne III fut très abondant; quelques émissions sont d'un joli dessin, mais la plupart offrent des types gravés avec une grande négligence. La guerre contre les Bénéventains et les troubles internes du duché expliquent cette subite décadence artistique. L'épitaphe barbare qui se lit sur le tombeau du duc nous montre également combien, en peu d'années, s'était abaissé le niveau de la culture napolitaine. Étienne III mourut assassiné par des Napolitains soudoyés par le prince de Bénévent. Nous ne connaissons aucune monnaie de ses successeurs immédiats : Bonus (832-834), Léon (834) et André II (834-840).

Sergius Ier (840-864).

L'élection de Sergius Ier, *de prosapia procerum ortus sed longe nobilior mente*[1], marque le commencement d'une ère nouvelle. Ayant gouverné près d'un quart de siècle, il fonda une dynastie qui devait succomber seulement le jour où s'effondra l'indépendance de Naples. Il mit fin aux troubles qui, depuis

1. *Vit. S. Athanas.*, n. 2 (Capasso, *o. c.*, p. 84).

si longtemps, déchiraient la ville, assura l'indépendance de Naples contre les Lombards de Bénévent et de Salerne, et, formant une ligue navale entre Naples, Amalfi et Gaëte, il mit en complète déroute les Sarrasins et sauva Rome. Jamais on n'avait vu dans le duché de Naples une aussi grande activité politique et une si glorieuse puissance militaire : aussi Sergius, orgueilleux de ses triomphes, de son incontestable autorité, de son alliance avec les empereurs carolingiens et avec le pape, fit mettre sur la monnaie napolitaine son nom en toutes lettres et son image revêtue des insignes fastueux de la cour byzantine.

175 — *Follis*[1]. Le duc debout, de face, vu à mi-corps ; il porte le manteau byzantin à carreaux et un riche diadème surmonté d'une croix : de la main droite il tient un sceptre et de la gauche le globe crucigère. Sur les côtés, on lit : SERGIV — DVX. Grènetis. ℞. Buste de face de saint Janvier, avec étole sur laquelle sont brodées des croix et les lettres SIS (*Sanctus Januarius*) ; il tient de la main gauche les Évangiles et pose la main droite sur la poitrine. Grènetis. Æ. Poids 7 gr. 70. 30 fr.

175

176 — Mêmes types de dessin différent ; à l'avers, une étoile sous la main du duc qui soutient le globe crucigère. Æ. 30 fr.

177 — Autre avec D VX au lieu de D V X, et sur l'étole du buste de saint Janvier, l'ornement XX au lieu de SIS. Æ. Musée Britannique. 30 fr.

Schipa observe que le duché de Naples n'avait pas un commerce très étendu et que les documents publiés par Capasso mentionnent rarement des négociations considérables ; néanmoins, les Napolitains, qui avaient profité longtemps de l'esprit d'entreprise des Amalfitains, surent créer un commerce important avec les États lombards et l'Italie centrale d'un côté et avec la Sicile et Byzance de l'autre ; les relations étroites avec Byzance leur permettaient de recevoir les étoffes de luxe que les Byzantins prétendaient réserver aux sujets de l'empire, les soieries, les tapis de pourpre et l'orfèvrerie de Constantinople. L'auteur de la *Vie d'Athanase Ier* nous dit que le vaste port créé par Narsès « était si bien défendu que les navires les plus chargés de marchandises y trouvaient un sûr asile », et le voyageur arabe Ibn-Hawkal écrivait, à la fin du xe siècle, que les tissus de lin fabriqués à Naples étaient « les plus remarquables qu'on puisse voir en aucun lieu du monde » ; il y avait aussi à Naples des orfèvres habiles.

1. Les *follis* byzantins de Théophile pèsent 7 gr. 50.

La monnaie de cuivre frappée à Naples, du VIIe au Xe siècle, ne pouvait servir que pour des transactions internes peu importantes ; il y avait là une limitation de la prérogative de la monnaie, imposée d'abord par la cour de Byzance et maintenue ensuite pour des exigences commerciales. Pendant une longue période, la monnaie d'or byzantine eut cours dans le duché, et il est même présumable que quelques imitations très habiles du sou byzantin soient sorties de l'atelier monétaire de Naples. En 836 probablement, Sicard, prince de Bénévent, obligea les Napolitains à recevoir les sous et les deniers bénéventains ; mais cette obligation, si toutefois elle exista, ne dura pas longtemps.

Pour ce qui est de la monnaie de cuivre, nous voyons que, jusqu'à l'avènement de Sergius Ier, on frappa seulement des pièces de 20 *nummi;* celles antérieures à l'an 764 sont de forme globulaire, le dessin en est précis et stylisé ; les demi-follis d'Étienne II changent complètement d'aspect : ils sont frappés sur un flan très large et mince ; le dessin en est original et d'une physionomie bien locale. L'élégance du dessin s'accentue davantage pendant les premières années du gouvernement d'Étienne III, puis avec les troubles et les horreurs de la guerre, elle disparait presque complètement.

La monnaie de Sergius, d'un dessin très soigné, est un précieux échantillon de l'art napolitain du milieu du IXe siècle ; le dessin en est d'une grande naïveté et montre dans la figure du duc un byzantinisme provincial qui frise la caricature. Cette figure est calquée sur une monnaie de l'empereur Théophile, mort en 842, qui offre une des plus sottes images de l'art monétaire de cette époque. Le buste de saint Janvier, gravé au revers, nous montre mieux les tendances de l'art local. Vers le dernier quart du même siècle, avec le *follis* d'Athanase II, nous verrons se dessiner mieux cet art local, dont les enluminures des manuscrits nous fournissent de curieux exemples.

Liruti et Kunz attribuèrent à Naples un *follis* de Michel III et Basile Ier (26 mai 866-24 sept. 867) aux légendes latines MIHAEL IMPERATOR et BASILIVS REX ✻ ; Wroth considère cette pièce comme un produit de l'atelier de Constantinople. Cette monnaie est d'un dessin très précis ; on peut même dire que c'est une des plus belles monnaies de cuivre de l'époque. J'ai eu connaissance de trois exemplaires de ce *follis* qui avaient été trouvés près de Naples, et cette provenance nous avertit que, même en admettant son origine constantinopolitaine, il nous faut le considérer comme ayant été frappé en 867 pour être largement répandu en Italie et pour protester contre l'usurpation de la part des Francs du titre d'*Imperator Romanorum*.

Athanase II, évêque-duc (877-898).

Les conditions du duché de Naples étaient devenues de nouveau précaires sur la fin du IXe siècle. Les Napolitains, ayant fait appel tantôt aux Francs, tantôt aux Sarrasins dans leur lutte contre les Lombards de Bénévent, voyaient maintenant leur indépendance menacée de tous les côtés : par les armes des Lombards de Capoue, par les vastes desseins de Louis II, par les incursions des Sarrasins, par l'ambition des papes, par l'astuce et la renais-

sante activité des Grecs. Parmi ces multiples périls, l'évêque Athanase, petit-fils du fondateur de la nouvelle dynastie ducale, s'empare du pouvoir, faisant emprisonner et aveugler son frère Sergius II. Doué d'un esprit fécond en ruses, il sait déjouer tous les plans de ses nombreux ennemis et, servi par leur rivalité, il semble jongler avec les difficultés. Tantôt l'allié du pape, tantôt d'accord avec les Sarrasins *pro turpis lucri commodo* et indifférent aux anathèmes du Saint-Siège, tantôt simulant l'obéissance aux décrets de l'empire byzantin, il donne pendant son long gouvernement une puissance nouvelle au duché napolitain et, par la réunion des deux pouvoirs, temporel et spirituel, met fin aux conflits qui avaient profondément troublé la ville.

La diversité des types qui sortirent alors de l'atelier monétaire de Naples offre une image de cette versatile diplomatie.

a) *Monnaies de cuivre autonomes.*

178 — *Follis*. Buste tonsuré de l'évêque-duc, revêtu de l'étole brodée : il tient le livre des Évangiles et pose la main droite sur la poitrine ornée des lettres SIS (*Sanctus Januarius*). Sur les côtés, ATHA — ЄPS. ℞ Buste de saint Janvier de face et nimbé ; sur les côtés, SCS — IANV.

Æ. 3 gr. 82. 50 fr.

178

Il est curieux de voir qu'Athanase fait mettre sur sa monnaie simplement le titre ecclésiastique. Rappelons à ce propos que la puissance et le rôle politique des évêques napolitains furent jusqu'au xe siècle considérables et que, même, au viiie siècle, ces évêques semblent avoir voulu faire de Naples, à l'image de Rome, une sorte d'État ecclésiastique[1]. Il est utile de comparer ces monnaies avec celles de l'abbaye de Saint-Maxime.

b) *Monnaies d'argent au nom de l'empereur Basile Ier.*

179

179 — *Denier*. Légende circulaire : BASIL · IMPE. Au centre, NEA. Grènetis. ℞. Légende circulaire : + SCI · IANVAR ou SCI · IANVARII. Croix sur un socle, accostée de deux étoiles.

AR. Anc. coll Sambon, Musée de Naples, coll. Papadopoli. 200 fr.

1. Capasso, *o. c.*, I, p. 18, 119-137 ; Schipa, *Duc. di Napoli ;* Gay, *o. c.*, p. 240.

180 — *Denier*. Légende circulaire : + BASIL · IMPE. Au centre, le nom de la ville en monogramme cruciforme. NEOA (P, I). Grènetis. ℞. Légende circulaire : + SCI · IANVARI. Croix. Grènetis.

AR. Pfister, Biblioth. Nat. Paris. 200 fr.

180 181

181 — *Denier*. + IM — BASILI — PE pour BASILI*us* IMPE*rator* écrit en trois lignes dans le champ. Grènetis. ℞. + A + — SANCT — RVI pour SANCTA MARIA *Virgo* ou mieux SANCTA XPI*st*IA*na* R*eligio*, écrit en trois lignes dans le champ. AR. Anc. coll. Sambon. 200 fr.

Ces deniers napolitains ressemblent à ceux frappés vers 880 à Bénévent et à Salerne; les curieuses inversions de légendes + A + SANCT et IMP — BASILI — PE, rappellent celles également bizarres que nous avons remarquées sur les deniers de Guaïfer (861-880) et de Guaïmar Ier (880-901), à Salerne, et de Louis II à Bénévent (866-871).

Basile Ier, en prenant une part prépondérante à la guerre contre les Sarrasins, était décidé de rétablir l'antique suprématie byzantine sur toute la côte; ces monnaies nous montrent que, déjà avant 884, l'évêque Athanase II avait dû reconnaître plus explicitement que ses prédécesseurs la suzeraineté du basileus. Ces pièces, taillées sur le type des monnaies carolingiennes, offrent de si grandes analogies avec les deniers bénéventains de Louis II, qu'il semble probable que le choix de ce monnayage avait été dicté par le désir d'exercer des représailles contre les Francs, plutôt que par le souci de subvenir aux besoins du commerce napolitain : en même temps, par cette manifestation, les ministres de Basile montraient au basileus le résultat de leurs victoires.

Nous avons vu que, tandis que Louis II et Angilberge faisaient frapper à Bénévent des deniers ayant au centre les titres AVGVSTVS et AVGVSTA mis en évidence d'une façon exagérée, Michel III et Basile, dérogeant aux habitudes de la curie byzantine, faisaient graver des coins avec les titres latins IMPERATOR et REX.

Dès que le prince de Salerne, vers 884, demanda le secours des milices byzantines et consentit à reconnaître la suzeraineté des basileis, il fut contraint de mettre sur les deniers d'argent les noms de Basile, Léon et Alexandre, suivis du titre *Imperatores*.

Nous ne connaissons aucune monnaie des successeurs immédiats d'Athanase II, et même, pour tout le temps que dura l'indépendance du duché, il nous est parvenu seulement une toute petite monnaie qui semble avoir été

frappée pendant le siège que la ville soutint contre les armées du roi Roger, et sur laquelle, après l'abdication du dernier duc Sergius, les notables de la ville firent mettre l'image de saint Janvier et la pieuse légende XPS VIN*cit* XPS REG*nat* XPS I*mperat*. Nous décrirons cette pièce dans la partie de cet ouvrage qui traite des monnaies de la monarchie.

Les chartes napolitaines nous renseignent fort bien sur les monnaies qui avaient cours, dans le duché de Naples, aux xe et xie siècles. Jusque vers 940, nous trouvons mention de sous d'or byzantins; mais la monnaie d'or se faisait toujours plus rare et il est probable que le vendeur devait souvent se contenter de sous d'or pseudo-byzantins, ou même de l'équivalent d'un sou d'or en autres espèces monétaires. Le chiffre de l'amende qui devait être payée en cas de violation du contrat était toujours exprimé en sous de Byzance, ou en livres d'or pur.

En 941, pour la première fois, nous trouvons le *tarin* d'or ou quart de *dirhem* des émirs siciliens. Cette tardive mention du *tarin* semble indiquer que, après la victoire du Garigliano, les rapports directs avec les marchands siciliens furent interrompus pour quelque temps. Les tarins étaient calculés à raison de quatre par sou et ils avaient, à cette époque, 22 1/2 carats d'or et pesaient environ 1 gramme. Pour quelques années, ils eurent cours à côté des sous d'or byzantins; du moins, dans les contrats, le vendeur demandait parfois une partie de la somme en sous d'or entiers (*in cantum*) et une partie en *tarins* (*in fractum*).

947 (Capasso, *o. c.*, d. 60). *Auri solidos 10, quinque in cantum et quinque de tari ana quatnor tari per solidum.*

949 (Capasso, *o. c.*, d. 68). *Auri soldi 9 byt, sex in cantum et tres in fractum.*

Dans la seconde moitié du xe siècle, la mention du sou byzantin, peu usitée déjà depuis quelque temps, disparait des contrats napolitains, et le marché est envahi par les tarins siciliens. (Capasso, *o. c.*, n° 72, 95, 111, 176, 188, 192, 221, 224, 230, 264, 265, 288, 322, 349, 351, 412, 425, 436, 474, etc. Années 951-1042.)

Dès la fin du xe siècle, des contrefaçons de tarins siciliens, d'un titre bien inférieur, faites à Salerne et à Amalfi, avaient remplacé les tarins arabes, car ces deux villes étaient des facteurs importants dans le commerce napolitain. Dans un document de 1027, nous trouvons une allusion à la rapide dépréciation de ces espèces :

1027 (Capasso, *o. c.*, d. 412). *Et hoc pro pretio auri tarenorum 32 ex quibus 16 sunt boni de illis monetis veteris.*

Un document de l'an 1063 (Capasso, 493) nous montre qu'à cette époque le tarin d'Amalfi était la meilleure monnaie sur le marché de Naples.

Auri solidi 25 de tari de Amalfi ana quatnor tari per solidum boni et pesanti.... et hoc memorarimus de dictis 25 solidis de Amalfi, quos vobis per omnem annum pensionem dare debeo, ut dum ipsa moneta de Amalfi andarerit per istam ciritatem ego vobis dare debeam per omnem annum ipsos solidos de Amalfi et si ipsa moneta de Amalfi per istam ciritatem non andarerit et meliore

moneta exierit, robis dare debeam per omnem annum de ipsa moneta que hic exierit amri sol. 20 per omnem annum.

Cette formule est souvent répétée par les notaires. En voici quelques exemples :

1072 (Capasso, *o. c.*, 512). *Quale moneta ex inde andaberit per istam ciritatem, tunc de ipsa moneta ipsum tarenum dare debeat.*

1092 (Capasso, doc. 551). *Amri tari de Amalfi vel de qua moneta per ista ciritate andaberit.*

1113 (Capasso, doc. 608). *Amri tari 10 boni de Amalfi vel de moneta que tunc per ista ciritate andaberit vel de hea amri tari 5 qualiter monasterio placuerit.*

On remarquera que, tandis que, dans le contrat de l'an 1063, entre les tarins d'Amalfi et d'autres tarins, on fixe une proportion de 20 à 25, dans ce document de l'an 1113, les tarins d'Amalfi sont taxés à la moitié des tarins laissés au choix du vendeur, et qui, selon toute probabilité, pouvaient être les siciliens. En effet, le tarin d'Amalfi avait à cette époque à peine 10 carats d'or pur.

Dans des documents des xe et xie siècles, nous trouvons mention d'un *tiers de sou napolitain ;* c'est une monnaie de compte. Ce tiers de sou est mentionné à propos d'une redevance à l'Église et probablement c'est la répétition d'une ancienne formule.

960, 964 et 1073 (Capasso, doc. 111, 137, 196 et 514). *Habeat sancta neapolitana Ecclesia pro luminaria absque injuria aureum tremisse unum neapolitanum.*

SORRENTE

Sorrente, aux VIIIe et IXe siècles, était gouvernée par des préfets subordonnés au duc de Naples; dans le traité conclu en 836 par le prince de Bénévent avec le duc André de Naples, on lit : « *Populo vobis subjecto ducati Neapolitani et Surrento et Amalfi et ceteris castellis vel locis in quibus dominium tenetis* »[1]. Les préfets de Sorrente contribuèrent vaillamment à repousser les armées lombardes qui essayaient d'envahir le duché de Naples et les hagiographes racontent que, lorsque le prince Sicard de Bénévent assiégeait Sorrente, les miracles du saint évêque Antonin, patron de la ville, jetèrent l'épouvante dans le camp lombard et obligèrent le prince à lever le siège[2].

Mais déjà, au début du XIe siècle, Sorrente formait un état indépendant. Le géographe arabe Edrisi parle de la richesse de cette ville, de la somptuosité de ses édifices, de l'activité de ses habitants dans la construction des navires[3].

En juin 1039, Guaïmar V de Salerne, étendant sa principauté aux dépens des petits États autonomes du littoral campanien, occupa Sorrente et en nomma duc son frère Guy, déjà comte de Conza; mais après la mort de Guaïmar (1052), les Normands qui aidèrent Gisulf II à reprendre Salerne obtinrent de ce prince qu'il rendit Sorrente à l'ancien duc dépossédé, qui était le beau-frère du Normand Umfroi[4]. Le monnayage de Sorrente, peu abondant, date de la fin du XIe siècle.

Sergius, duc (1068-1109)

On connaît deux ducs de Sorrente du nom de Sergius, père et fils. Le premier est mentionné à l'an 1071 dans la chronique de Léon d'Ostie[5]; il se trouvait avec Sergius V de Naples, Richard de Capoue et les princes lombards de Salerne et de Bénévent, à la consécration de l'église de Saint-Benoît, au Mont-Cassin. Dans un document de l'an 1085, il compte la dix-septième année de son gouvernement; le 13 septembre 1091, il prit pour collègue son fils Sergius et il était encore en vie en 1109.

182 — *Follis*. Buste nimbé du saint évêque Antonin, tenant la crosse de la main droite. ℞. L'inscription : SERG CSVL ET DVX E PR SIR écrite en trois lignes à travers le champ.

Æ. Anc. coll. Sambon (musée de Naples). Anc. coll. Fusco. 100 fr.

1. Capasso, III, 161, 182, 200.
2. *Acta SS. Bollandi, Vie de saint Antonin.*
3. Edrisi, *l'Italia descritta nel libro del re Ruggiero*, éd. Amari et Schiaparelli (Rome, 1883).
4. Aimé, III, 34. « Parceque Umfroy avoit pour moillier la suer del duc de Sorrent, proia le comte que le duc fut laissié et recoura la dignité soe. »
5. Leo Ost., III, 29.

182

Sergius garde l'ancien titre de *consul et dux*, copié sur le titre napolitain et qui, à Gaëte, nous montre l'importance du gouvernement municipal.

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

MONNAIES ET MÉDAILLES

Objets d'Art et de Haute Curiosité

NAPLES	PARIS	NEW-YORK
Piazza dei Martiri	19, Rue Lafayette 34, Rue de Provence	479, Fifth Avenue

TÉLÉPHONE 267-24

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES MONNAIES ANTIQUES
DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ETRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE

400 pages et 5 planches

Prix : 28 francs

Adresser les commissions au siège de la Revue LE MUSÉE, 34, rue de Provence, Paris (9e).

MM. MANNHEIM
EXPERTS
7, Rue Saint-Georges, 7

OBJETS D'ART
et de haute Curiosité

HARO & Cie
PEINTRE-EXPERT
Direction de Ventes Publiques

RESTAURATION DE TABLEAUX
Tableaux Anciens & Modernes de 1er ordre
14, Rue Visconti et Rue Bonaparte, 20

JACQUES SELIGMANN
23, Place Vendôme, PARIS

OBJETS D'ART, CURIOSITÉS
Ameublements Anciens

Librairie Artistique et Littéraire
Fondée en 1878
CHARLES FOULARD
7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques. — Téléphone : 828-04.

L. ANDRÉ
15, Rue Dufrénoy, PARIS

RESTAURATION
D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES
D.-A. LONGUET
Reproduction de
Dessins, Gravures, Tableaux, Objets d'Art
PHOTOCOLLOGRAPHIE, AUTOTYPIE, HÉLIOGRAVURE
250, Faubourg Saint-Martin, PARIS
TÉLÉPHONE 403-54

VENTE DE MONNAIES GRECQUES & ROMAINES
2 Novembre et jours suivants
Le Catalogue illustré paraîtra au commencement du mois de Septembre.
Les Inscriptions pour le Catalogue seront reçues dès maintenant.
Dr EUGEN MERZBACHER NACHF
EXPERT EN MONNAIES ET MÉDAILLES
10, Karlstrasse, Munich (Bavière).

JEAN-P. LAMBROS
Rue Parthénagogion, 14A — ATHÈNES
Maison fondée en 1840

Antiquités — Médailles

A. VAGNER
49, Avenue de Ségur, PARIS

RESTAURATION DE MEUBLES ANCIENS
VIEILLES BOISERIES, VIEUX CADRES, ETC.
Peinture, dorure et laquage vieillis
PEINTURES DE MEUBLES ANCIENS

JULES FLORANGE, I.
EXPERT EN MÉDAILLES
17, Rue de la Banque, PARIS

Numismatique & Sigillographie
LIBRAIRIE NUMISMATIQUE

ED. BOUET
17 et 19, RUE VIGNON — PARIS

Réparations d'Antiques
MARBRES, BRONZES, TERRES CUITES

Dr J. HIRSCH
17, Arcistrasse, MUNICH

NUMISMATIQUE & ARCHÉOLOGIE
Adresse télégraphique : Stater-München.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC
Agréé par le Tribunal
BEDEL & Cie

Bureau central : *18, Rue Saint-Augustin.*
Bureau de Passy : *18, Avenue Victor-Hugo.*

MAGASINS
194, rue Championnet.
308, rue Lecourbe.
14, rue de la Voûte.
2 et 4, rue Véronèse.
1e, rue Barbès (Levallois).

C. KNIGHT
52, Piazza dei Martiri, 52
NAPLES

Joaillerie Artistique

S. DE ANGELIS & FILS
Galleria Principe di Napoli
NAPLES

Copies des Musées

C. & E. CANESSA
19, Rue Lafayette, 19
PARIS

Expertises de Collections

EGGER FRÈRES
I. Opernring, 7 — VIENNE

Monnaies et Médailles
ANTIQUITÉS

P. & P. SANTAMARIA
84, Via Condotti, 84
ROME

NUMISMATIQUE
INTAILLES ET CAMÉES ANCIENS

Revue scientifique
RIVISTA ITALIANA DI NUMISMATICA
DIRECTEURS :
Comte ERCOLE & FRANCESCO GNECCHI

Abonnement : 20 francs par an.
MILAN, 10, Via Filodrammatici.

Collection de Photographies W. A. Mansell & Cie

ANTIQUITÉS

Égyptiennes, Assyriennes, Grecques et Romaines

Les Marbres du Parthénon

Terres cuites, Vases, Bronzes, etc., du British Museum

CATALOGUES ILLUSTRÉS, franco 0 fr. 75.

TABLEAUX

des grands Maîtres anciens et modernes
des Galeries publiques et Particulières de la Grande-Bretagne

CATALOGUE ILLUSTRÉ, franco 1 fr. 50.

405, Oxford Street, Londres

Publications du MUSÉE.

LES

VERRES ANTIQUES

UN VOLUME BROCHÉ GRAND IN-8°

de 52 Pages, avec 102 Gravures dans le texte

et 3 Planches hors texte, dont 2 en couleurs.

Prix : 5 Francs.

PARIS

BUREAUX DU "MUSÉE"

34, Rue de Provence, 34

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

PARIS A LONDRES

(Viâ Rouen, Dieppe et Newhaven, par la Gare Saint-Lazare).

SERVICES RAPIDES TOUS LES JOURS ET TOUTE L'ANNÉE

(DIMANCHES ET FÊTES COMPRIS)

Départs de Paris Saint-Lazare :

à **10 heures 20 matin** (1re et 2e classes seulement) et à **9 heures 20 soir** (1re, 2e et 3e classes).

Départs de Londres :

Victoria (Compagnie de Brighton), à **10 heures matin** (1re et 2e classes seulement).

London-Bridge et **Victoria**, à **8 h. 45 soir** (1re, 2e et 3e classes).

Trajet de jour en 8 h. 40.

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours : 1re cl., 48 fr. 25 ; 2e cl. 35 fr. ; 3e cl., 23 fr. 25.

Billets d'aller et retour valables pendant un mois : 1re cl., 82 fr. 75 ; 2e cl. 58 fr. 75 ; 3e cl., 41 fr. 50.

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours, ainsi qu'à Brighton.

Billets d'aller et retour valables 14 jours, délivrés à l'occasion des Fêtes de Pâques, de la Pentecôte, de l'Assomption et de Noël, de Paris Saint-Lazare à Londres et vice-versa :

1re classe, 49 fr. 05 ; 2e classe, 37 fr. 80 ; 3e classe, 32 fr. 50.

LE ZINC DORÉ

Jamais comme aujourd'hui les foules, avides de luxe et de jouissance, n'ont montré autant d'ardeur pour le clinquant et le trompe-l'œil. Et ce n'est plus le petit marchand nomade qui vend la camelote « artistique » ; cette trompeuse marchandise a conquis droit de cité et elle s'étale, en de fastueux étalages, dans les grands magasins de toutes les villes d'Europe; elle occupe le crayon des dessinateurs; elle connaît les honneurs du simili en trois couleurs.

L'influence de certains grands magasins sur le goût des classes bourgeoises est immense : leurs catalogues illustrés offriront un jour au critique d'art une précieuse documentation pour le luxe tapageur du petit bourgeois du XXe siècle.

Ces vastes entreprises sont les puissants propagateurs de la main-d'œuvre réduite à l'état mécanique; car c'est un trait curieux de notre époque que l'objet exécuté entièrement à la main offre — avec le travail rapide et banal que l'on demande souvent à l'ouvrier — la même raideur de dessin que celui obtenu par un procédé mécanique.

J'ai devant les yeux une coupe en argent de travail grec; elle est d'une extrême simplicité, mais la forme en est délicieuse et sa discrète ornementation, rehaussée d'une dorure à peine perceptible, est d'un goût parfait. Les Grecs du Ve siècle ont connu par instinct l'équilibre des efforts artistiques ; tout dans leur art est admirablement proportionné au but poursuivi : le luxe est véritablement pour eux un ornement de la grâce et de l'esprit et il se manifeste plutôt dans l'élégance que dans la richesse du travail. Quelle différence avec l'image d'un basileus du XIe siècle disparaissant sous les pierreries et les émaux cloisonnés !

Aujourd'hui, c'est le trompe-l'œil fastueux qui domine. Voyez cette invention de notre siècle : la pierre broyée et moulée, permettant

d'orner les édifices de gigantesques cariatides, de surprenants hauts-reliefs, de chapiteaux touffus. Vous pouvez ainsi décorer votre demeure de n'importe quel chef-d'œuvre, tout comme vous pouvez — avec un disque de phonographe — entendre la voix d'un chanteur en renom. On a même trouvé des cartonnages imperméables qui jouent un grand rôle dans l'architecture de notre siècle.

Les maisons parisiennes se remplissent de truquages : les banales rééditions, les flasques surmoulés, les trompeuses adaptations prennent aujourd'hui la place de L'OBJET D'ART. C'est ainsi que l'art de la miniature est mort; que pour le mobilier nous avons recours aux Scandinaves; que l'art du bronze périclite.

C'est le triomphe du zinc doré !

LE MUSÉE.

SPERANDIO

(TROISIÈME ARTICLE[1])

III

A le juger d'après ses médailles, Sperandio est un impulsif. Aucun artiste ne travaille moins que lui dans le calme et la réflexion. Ce médailleur, le plus fécond du XVe siècle, a moins que tout autre, en son temps, ces qualités de conscience, de précision et de mesure que la médaille requiert. Il est hâtif, inélégant, incorrect, obscur. C'est avec fièvre qu'il modèle l'œuvre qui réclame le plus de délicatesse et de patience ; et là où d'autres emploient un style pur jusqu'à la froideur, il use d'une éloquence verbeuse, vulgaire et ampoulée.

Ces défauts devraient, semble-t-il, rendre son œuvre antipathique : et cependant son œuvre a survécu à cinq siècles ! Entre l'œuvre souple, complexe et suggestive de Pisanello, et l'œuvre décorative et précieuse des médailleurs du XVIe siècle, la lourdeur et l'incorrection de Sperandio devrait nous heurter jusqu'à nous rendre injustes à son égard : et, cependant, c'est le contraire qui arrive. Nous voyons Gœthe pousser la partialité en faveur de Sperandio, jusqu'à préférer sa verve à la distinction de Pisanello, et nous voyons les amateurs d'aujourd'hui payer plus cher les bons exemplaires des médailles de Sperandio, que les médailles de n'importe lequel de ses contemporains. Quelle vertu vaut ainsi à Sperandio d'être racheté de tous ses défauts ? C'en est une que peu d'artistes, même parmi les plus raffinés, atteignent : il possède le secret de la vie. Il anime ce qu'il touche. Sans doute il lui arrive de travailler avec ennui, ou de vouloir être élégant et subtil, et il perd alors jusqu'à cette vivacité. Mais, le plus souvent, il répand dans ses œuvres son entrain et sa faconde. C'est un méridional, bavard et comédien : mais il fait vivre ses personnages. Il joue avec eux le drame héroï-comique ou tragique. Il crée aussi bien des princes que des marchands, des docteurs ès lois que des poètes. Il fait au moine un visage d'ascète, au cardinal une physionomie de diplomate, au condottière, un regard de héros courroucé. Si donc il ne nous séduit pas, il nous amuse, et l'art le plus froid est devenu, sous ses doigts, le plus animé, le plus parlant. Il n'a pas connu d'ambition bien haute, il n'a pas prétendu pénétrer bien loin dans la connaissance de l'homme, et pourtant, il nous a laissé, dans la suite de ses médailles, une sorte de

1. V. le *Musée*, vol. VI, p. 146 et 183.

comédie humaine, très diverse et très vivante : c'est par là que, dans l'histoire de son temps, il est unique et a mérité de devenir immortel.

Mais sa verve improvisatrice, très personnelle et en même temps soumise à toutes les influences, sa spontanéité hâtive, sa fantaisie irréfléchie, ont soustrait son talent à toutes les règles qui généralement dirigent l'évolution d'un artiste. Il est tout imagination : rien d'intellectuel n'entre dans son œuvre ; son imagination dévore sa sensibilité et sa raison. Aussi, son œuvre déconcerte l'analyse. Il n'a daté que cinq de ses médailles, et lorsqu'on tente de dater les autres d'après leur style, on s'aperçoit vite que le style de Sperandio n'a suivi aucune évolution logique. De sa première médaille à sa dernière, il n'y a eu ni progrès ni changement profond, car il est à la fois le plus inégal et le plus personnel des artistes : il est bon ou mauvais, selon son humeur ; mais ni les leçons, ni l'exemple de personne, n'ont modifié sérieusement sa manière, et le travail, la réflexion, la patience moins encore. Il a imité Pisanello, Matteo de' Pasti, Lysippe, et, chez lui, l'imitation va parfois jusqu'au plagiat ; mais partout où il a cru imiter, il a laissé, plus voyante que l'imitation, sa marque personnelle. Aussi décourage-t-il celui qui tente de retracer sa carrière : car, devant tout à ses dons et rien à l'étude, il a vécu comme ces artistes dont l'enfance présage le plus brillant avenir, et qui, s'ils arrivent à la vieillesse, n'atteignent cependant jamais la maturité.

J'essaierai, malgré tout, de définir ses qualités essentielles et de noter les influences qu'il a subies. Quant à l'influence qu'il a exercée, je la crois extrêmement mince. Quelques médailles anonymes ont été faites dans sa manière fruste. Mais, au nord des Apennins, dans la région où il a passé sa vie, entre Ferrare, Bologne et Mantoue, il achève une tradition et n'en crée aucune. Cristoforo Geremia a imposé aux médailleurs mantouans, et même à ceux de Milan et de Venise, un style d'orfèvre, élégant, minutieux et précis : et c'est à côté de Sperandio que cette vivace école de médailleurs, issue de Cristoforo Geremia, a travaillé et donné à l'art de la médaille la forme qu'elle devait garder jusqu'à la fin du XVIe siècle. Sperandio, lui, resta isolé au milieu de tous ces médailleurs précieux qui furent ses contemporains, et personne après lui ne recueillit son héritage. A Florence, il est vrai, les médailleurs qui se rattachent à Niccolò Fiorentino ne sont pas sans affinité avec lui ; mais c'est parce qu'ils empruntent aux mêmes modèles et puisent aux mêmes sources. Les médailleurs florentins et Sperandio furent des contemporains, qui, à vrai dire, ne se ressemblèrent que par leur goût d'une touche large, presque fruste ; mais la grâce, et aussi un réalisme sévère, persistent dans les œuvres les plus largement modelées de Niccolò Fiorentino et de ses élèves. Sperandio, au contraire, resta toujours

insoucieux de la délicatesse et ne se défendit jamais, d'autre part, de mêler beaucoup de sa propre fantaisie à la réalité.

Il fut sculpteur avant d'être médailleur, et c'est entre la trentaine et la quarantaine qu'il modela et fondit ses premières médailles. On a de lui une médaille de Jean II Bentivoglio, où ce prince semble extrêmement jeune et qui, d'ailleurs, est traitée dans un style tout à fait sculptural : le relief en est très fort, le modelé large et simple ; le revers montre seulement deux *putti* (d'un modelé sommaire) qui soutiennent l'écusson à la *scie* des Bentivoglio : c'est un médaillon conçu par un sculpteur, plus qu'une médaille. Tout porte à croire que ce médaillon a été dédié à Jean II à son avènement, en 1462. Ce serait donc là le premier essai de Sperandio dans cet art : ce buste, d'une touche sans finesse, mais sûre et d'une expression bien vivante, ne rappelle directement aucune médaille antérieure ; mais les bas-reliefs du même temps sont nombreux dans l'Italie du nord, qui sont traités avec cette franchise très simple et très directe.

Ce premier essai, qui touche encore à la sculpture plus qu'à l'art de la médaille, conduisit Sperandio à étudier l'œuvre de Pisanello, de Matteo de' Pasti et des médailleurs ferrarais, ses contemporains : Marescotti, Lixignolo, Petrocini. Nous savons, en effet, qu'il était établi à Ferrare, ce qui ne l'empêchait pas de solliciter la faveur de Jean Bentivoglio, dont l'État s'enclavait dans les deux duchés de Borso d'Este. C'est à Ferrare, du reste, que l'art de Pisanello avait eu la vogue la plus rapide. Sperandio, tenté par l'art de la médaille, était naturellement porté à étudier les modèles qui s'offraient à lui de toutes parts.

Aussi, au médaillon sculptural de Jean Bentivoglio, succédèrent de véritables médailles, qui sont conçues à peu près comme les médailles de Marescotti ; elles ont de 8 à 10 centimètres de diamètre, le relief en est assez mince, le revers est allégorique, et la signature y est disposée parallèlement à la tranche, comme dans la plupart des pièces de Pisanello. Ces premières médailles de Sperandio sont celles de Bartolomeo Pendaglia, Francesco Sforza, Lodovico Carbone, Marino Caracciolo et Cesario Contughi.

Bartolomeo Pendaglia, l'homme le plus riche de Ferrare, mourut en 1462 ; en 1452, l'empereur Frédéric III assista à son mariage avec Margherita Costabili et le créa chevalier : on trouve l'avers de cette médaille joint à deux revers différents, dont l'un est daté de 1472 ; mais ce dernier revers est celui de la médaille du Vénitien Pietro Albano ; le véritable revers de la médaille de Pendaglia porte la légende très claire : CAESARIANA LIBERALITAS, allusion au titre que l'empereur lui décerna. Ainsi tout s'accorde pour nous faire dater cette médaille de

1462 ou 1463 : ce fut un hommage que les héritiers de Bartolomeo Pendaglia lui dédièrent après sa mort.

Cette première médaille de Sperandio est l'une des plus correctes de son œuvre : on y remarque moins d'abandon et d'insouciance que dans les pièces du milieu ou de la fin de sa carrière. Sa personnalité, toutefois, s'y manifeste dans la gravité un peu affectée du portrait, et dans le mouvement mal contenu qui anime la figure — pourtant assise — du revers : cette figure, imitée de l'antique, lui fut peut-être inspirée par le revers de la médaille du Colleone, œuvre de Guidizani, si cette médaille est réellement antérieure à 1462; mais Sperandio se montre très supérieur à Guidizani, autant par la vérité du dessin et du modelé que par la fantaisie vivante de l'ensemble.

La médaille de Francesco Sforza, mort en 1466, a toujours été considérée comme appartenant à cette période 1462-1465. C'est dans la médaille italienne le premier essai connu de portrait de trois quarts, essai peu heureux du reste. Au revers, Sperandio a figuré un temple, d'une architecture touffue et pompeuse, où il a cherché à faire montre de ses talents d'architecte : des coupoles, imitées des dessins de Brunelleschi, des frontons à volutes et à coquilles, comme Donatello en a imaginés pour couronner ses bas-reliefs[1], et une profusion de frises, de pilastres cannelés, d'arcades, comme en réclamait le goût de l'Italie du nord, composent une harmonie bizarre et tapageuse : la logique de l'architecture cède toute ici à la volonté du plus fantaisiste des architectes.

Les médailles de la même période, — celle du poète Lodovico Carbone, où sa tête nue est ceinte de laurier, et qui doit dater de 1464, quand Pie II lui décerna une couronne d'or; celle de Marino Caracciolo, qui fut envoyé, en 1466, à Ferrare, par Ferdinand d'Aragon; celle de Fra Cesario Contughi, — témoignent de la même facilité; le souvenir de Matteo de' Pasti est sensible dans le revers de la médaille de Caracciolo, où le jeune guerrier, trônant sur un lion, rappelle la déesse assise qui, au revers d'une pièce d'Isotta, soutient une colonne brisée; la médaille de Cesario Contughi rappelle aussi le *Timoteo Maffei* de Matteo de' Pasti, mais aussi les médailles âpres et austères de Marescotti, notamment celle de Fra Paolo Veneziano, au revers de laquelle on voit, comme au revers du *Contughi*, un moine méditant devant une tête de mort. Toutefois, là même où il imite, Sperandio reste original, presque malgré lui : le revers du *Caracciolo* est plus rythmé, plus contourné que le revers de l'*Isotta;* le portrait de Cesario Contughi

1. L'église Saint-André de Mantoue, œuvre de Léon-Baptiste Alberti, a aussi certainement inspiré le goût architectural de Sperandio, qui cependant n'en a pas compris la logique, ni la froide et pure harmonie.

n'est pas méditatif et recueilli comme celui de Timoteo Maffei : on y sent que Fra Cesario veut parler. Enfin, le sérieux de comédien de Lodovico Carbone et la bonhomie de Marino Caracciolo révèlent le goût même de Sperandio, qui réfrène encore ici son emportement naturel, mais qui, tour à tour superbe et familier, est déjà l'artiste méridional, dont le talent est fait de verve toujours facile et spontanée.

A cette verve, il va s'abandonner de plus en plus. Les portraits modelés, en 1472 ou vers 1472, sont libres de toute imitation, et tous d'une très vivante fantaisie : ce sont ceux de Pietro Albano, de Carlo Quirini, de Pietro Bono Avogario et d'Agostino Buonfrancesco. Tous coiffés d'une toque chiffonnée avec une nonchalance très *artiste*, leurs cheveux répandus sur la nuque et autour du visage, sérieux comme de braves gens qui posent devant le portraitiste, mais dans un instant plaisanteront gaiement, ils nous apparaissent ici, non pas avec la gravité de héros qui confient à la médaille leur immortalité, mais simplement avec l'air de circonstance qui convient lorsqu'on s'amuse à faire faire son portrait.

Les revers sont, eux aussi, plus librement traités, et tout de suite la fantaisie de Sperandio court à des bizarreries singulières : les personnages, qui y jouent un rôle allégorique, ont l'air de comédiens montés sur des tréteaux. Le Mercure de la médaille de Pietro Albano, l'Esculape et l'Uranie, si naïvement costumés de celle d'Avogario, le dieu tragicomique qui, au revers de celle de Buonfrancesco, se dresse sur un dragon, n'entraînent pas notre imagination vers les hauteurs sereines de la poésie symbolique : ils nous divertissent pourtant, par l'emphase naturelle de leurs gestes et leur faconde que rien ne trouble.

Les médailles de Prisciano, de Ruffini et de Tartagni, qui suivirent, sont conçues dans le même libre esprit. Il est curieux cependant de voir comme, à cette même époque, la veine de Sperandio se refroidit, lorsqu'il exécute les médailles de la famille d'Este, à l'occasion du mariage d'Hercule Ier avec Éléonore d'Aragon. Cette clientèle princière l'intimide. Il s'est fait un genre qui, sous des apparences pompeuses, convient surtout à des personnages d'une bonhomie volontiers bavarde et dont la gravité cache un sourire. Aucun artiste n'était moins né pour vivre dans des cours hautaines et raffinées. Et cependant la médaille de Bartolomeo della Rovere, fondue pour commémorer son élévation au siège épiscopal de Ferrare, en 1474, montre que Sperandio, lorsqu'il se trouve devant un visage fortement caractérisé, sait en quelques traits le faire revivre, à nos yeux, d'une vie puissante, avec un art aux accents hardis, mais aussi sérieux que ferme et pénétrant.

C'est peu d'années après qu'il eût modelé et coulé cette belle médaille, — dont le revers tranche sur le reste de son œuvre par une rare

et heureuse sobriété, purement décorative, — que Sperandio quitta Ferrare pour Faenza, en 1477. Du début de son séjour à Faenza date le médaillon sans revers de Carlo II Manfredi, et aussi, je crois, la médaille de Sarzanella de' Manfredi, dont le revers lui a inspiré la Vierge de son *Annonciation,* conservée à Faenza, dans la cathédrale. Cette médaille de Sarzanella, d'un dessin réaliste et presque caricatural, mais d'un modelé très étudié, minutieux même, sinon très heureux, a été exécutée sous l'influence de l'école de Mantoue et de Cristoforo Geremia. Mais la révolution de Faenza allait emporter bien loin ce souci d'un art plus raffiné, qui convenait peu d'ailleurs au génie de Sperandio. La période de la révolution faventine est pour l'artiste une période d'inquiétude, de trouble et de fièvre. Lui, si peu réfléchi de nature, perd toute possession de soi. Sa médaille de Galeotto Manfredi, le vainqueur de 1478, est une improvisation esquissée en quelques touches furieuses. Jean II Bentivoglio avait prêté main-forte à Galeotto : la seconde médaille que Sperandio fit de lui, celle au revers de laquelle il est figuré sur un cheval au galop, doit dater de la même année : le portrait manque d'accent, et l'artiste l'a probablement exécuté de mémoire; le revers est une ébauche presque informe, d'une incorrection enfantine.

Mais lorsque Sperandio émigre à Bologne et y trouve plus de commandes qu'il n'en avait jamais reçues, son ambition se réveille et les médailles qu'il modèle alors sont les plus caractéristiques de son œuvre : dans le portrait, un réalisme sans distinction mais plein de vie, d'entrain, de bonhomie, une touche grasse et forte qui révèle le sculpteur accoutumé à manier la terre, — et, dans les revers, une fantaisie sans mesure, très amusante en somme, mais d'un goût très populaire. Je place ainsi entre 1478 et 1482 : la médaille de Virgilio Malvezzi — dont il a si heureusement rendu la maigreur nerveuse, tandis que l'homme nu qui, au revers, est assis, l'épée au poing, sur un trésor qu'il garde d'un air de défi, gesticule comme un tragédien de tréteaux en plein vent ; — les médailles très réalistes de François de Gonzague, évêque de Bologne, de Galeazzo Marescotti, de Niccolò Sanuti, de Guido Pepoli, de Floriano Dolfi et d'Andrea Bentivoglio, ces deux dernières plus nuancées. Les très bons exemplaires de ces différentes pièces sont si rares, qu'il faut la plupart du temps deviner les intentions de l'artiste sur des pièces frustes ; et d'ailleurs tout porte à croire que Sperandio n'a pas été un fondeur adroit. Mais comme on sent, en face des exemplaires anciens, la netteté de sa vision, la franchise de son dessin, la fermeté de sa touche ! Sans doute, il ne sait guère se corriger, et là où il corrige il n'améliore pas. Mais ce portraitiste, incapable de travailler dans le recueillement, se montre, quand il est soutenu par sa

bonne humeur, l'un des mieux doués de son temps : s'il ne prétend pas fouiller jusqu'à l'âme, il voit d'instinct le caractère dominant des physionomies, le marque du premier coup, et donne ainsi à ses créations, non pas une âme très sensible, mais le souffle de la vie.

Cette première partie de son séjour à Bologne est celle où s'épanouirent le mieux ses dons de portraitiste : dans les revers, il ne sait plus contenir sa fougue et elle le porte à des emphases ridicules. C'est évidemment à cette époque qu'il exécuta les belles médailles de Niccolò da Corregio et de Carlo Grati ; les portraits en sont parmi les plus simples et les plus vivants qu'on lui doive ; dans les revers, il a voulu copier Pisanello, sans doute pour tenter de contenir son propre emportement, — et rien n'est plus curieux que la vivacité assez puissante mais grossière avec laquelle il a transposé les motifs de Pisanello : chevaux vus de trois quarts, ou par derrière, cavaliers bardés de fer brandissant leur lance ou descendant de cheval pour s'agenouiller au pied de la croix. Autant Pisanello avait mis en de tels tableaux de correction délicate et de virtuosité, autant Sperandio met d'insouciance désordonnée : nous y retrouvons pourtant cette verve qui l'abandonne si rarement.

Enfin, c'est de cette même période que date sa troisième médaille de Jean II Bentivoglio, dont l'effigie est si mâle, si simple, si vivante. Tout est *vu* dans ce portrait, et non moins l'armure, dont chaque pièce est indiquée très nettement, que le rude visage, la longue chevelure et la toque élégamment froissée. Sperandio connaissait les armures du temps comme s'il en avait forgé, et chaque fois qu'il les dessine ou les sculpte, c'est avec la sûreté d'un homme à qui les cottes de mailles, cuirasses, gorgerins, épaulières, brassards, sont choses familières : une œuvre du *quattrocento* où l'armure n'est qu'esquissée tant bien que mal ne peut pas avoir été conçue et achevée par lui.

Le revers de cette médaille de Jean Bentivoglio est assez servilement imité de deux revers de Pisanello : celui du *Jean-François Ier de Gonzague* et celui du *Philippe-Marie Visconti ;* Sperandio a pris à l'un le cavalier chevauchant vers la gauche et tenant son bâton de commandement ; à l'autre, le cavalier du second plan, au casque énorme, qui est vu de trois quarts, la lance au poing. Mais si Sperandio a mis de la vie et de l'entrain dans ce tableau, comme son dessin reste loin de la subtile virtuosité du modèle ! Le petit cheval vif de Jean II croulerait sous le poids de son maître, tout bardé de fer ; et, quant au cavalier du second plan, il n'est qu'indiqué, mais avec la plus parfaite incorrection. C'est à cette médaille qu'il faut se référer pour discuter l'attribution à Sperandio de toute statue ou statuette équestre ; or il est facile de remarquer combien les caractères du *Jean-François II de Gonzague* du Louvre

diffèrent des caractères de cette médaille : nous avons noté que Sperandio détaille les armures en connaisseur, mais que les chevaux qu'il a figurés sont tous de petites montures étiques, que leurs cavaliers écraseraient ; la statuette du Louvre montre justement des caractères opposés, — le cheval est un énorme et pesant cheval de bataille, et le cavalier porte une armure de fantaisie dont la cohésion reste un problème.

Après avoir connu à Bologne quelques années de gloire, Sperandio se vit délaissé pour des artistes plus raffinés et plus jeunes, et j'ai dit qu'il était tombé en quelques années dans un dénuement complet. C'est alors que, pour reconquérir la faveur d'une clientèle riche, il tenta de modifier, d'affiner son style. Pourtant, l'imitation lui réussissait peu. A Ferrare, il s'était, du premier coup, haussé de l'imitation de Marescotti et de Matteo de' Pasti à une très franche originalité. Puis nous venons de le voir emprunter à Pisanello plusieurs motifs qu'il transcrit d'ailleurs avec la plus complète inintelligence du charme à la fois vigoureux et délicat propre à son modèle. Maintenant, vers 1485 et dans les années suivantes, il va s'inspirer de l'artiste le moins voisin de lui. En effet, les médailles d'Antongaleazzo Bentivoglio, de Catelano Casali, de Parupo, de Julien de la Rovère et de Jacopo Trotti, et celle même du poète Antonio Vinciguerra, probablement plus tardive, témoignent d'une imitation voulue des médailles correctes, froides, fines et distinguées de Lysippe.

Il y a peu de temps qu'on rend au médailleur mantouan Lysippe la justice qui lui est due : les travaux de MM. Henri de la Tour, Von Fabriczy, Bode et G.-F. Hill ont remis en lumière son œuvre, longtemps confondu dans la foule des médailles non signées. Lysippe, que Raphaël de Volterre, l'auteur des *Commentarij Urbani,* a cité comme un neveu de Cristoforo Geremia, a mis son nom sur deux petites médailles d'un style desséché, mais très particulier : celles de Marinus Phileticus et de Giulio Marascha ; mais on retrouve ce style sur d'autres pièces, que l'on peut dater toutes du pontificat de Sixte IV : ces médailles sont celles d'Ippolito Aurispa, dit *Parthenius,* de Diomede Caraffa, de Gian Francesco Marascha, de Rafaello Riario, d'Antonio di Santa Maria, de Lodovico Toscani, de Francesco Vitali ; elles permettent de suivre l'évolution du style de l'artiste et de juger de son talent, et même de lui faire honneur de deux autres médailles très supérieures à celles de Philethicus et de Marascha : la médaille de Raphaël Maffei de Volterre — l'écrivain à qui nous devons le seul renseignement que nous possédions sur l'individualité de Lysippe — et celle qui ne porte d'autre légende que celle-ci : *è qui il tuo servo, mira di là il bel viso,* légende ironique qui nous indique

évidemment un portrait de l'artiste par lui-même. Si, à toutes ces pièces, nous ajoutons le charmant petit portrait ovale de Jean de Candida, que M. Henri de la Tour a encore attribué à Lysippe, nous mesurerons toute la délicatesse et tout le charme de son talent et nous comprendrons qu'on le puisse considérer comme un chef d'école, et rattacher à son influence, — outre Jean de Candida, — l'Antiquo, Ruberto et Gian Marco Cavalli ; bref, presque tous les médailleurs mantouans de la fin du xv° siècle [1].

L'art de Lysippe jouit donc, vers 1480, d'une vogue extrême. Sperandio se souvint alors qu'il était Mantouan et tenta d'imiter ce maître de l'école mantouane, bien qu'à vrai dire aucun style ne lui fût moins naturel que le style pur, mesuré et nuancé de Lysippe. Mais sans doute espérait-il ainsi reconquérir le succès qui semblait de plus en plus l'abandonner.

Cette imitation me paraît déjà sensible dans la petite médaille de Lodovico Carbone, qui date, je crois, de la mort du poète, en 1485, et que Sperandio, exilé à Bologne, a dû dédier spontanément au souvenir de son ami de Ferrare. Mais la pièce où cette imitation est le plus flagrante, est la médaille de *Parupus*, ce poète inconnu dont il a figuré le buste de profil, coiffé d'un bonnet lauré. Comparé à ceux de *Philethicus*, de *Parthenius* et de Marascha, ce portrait passerait presque, au premier abord, pour être de la même main, si l'on n'observait des différences profondes dans la *lettre* des légendes, et aussi dans la manière de modeler, plus expéditive et plus plate chez Sperandio. Puis l'imitation se poursuit, très nette, dans trois médailles que Sperandio consacre à des dignitaires ecclésiastiques : Antongaleazzo Bentivoglio, Julien de la Rovère et Catelano Casali. Lysippe, qui a vécu surtout, semble-t-il, à la cour pontificale, s'était fait une spécialité des portraits ecclésiastiques, et nous possédons même de lui une médaille de Catelano Casali, datée de 1478. Pour de semblables portraits, l'imitation semblait donc se proposer d'elle-même à Sperandio. Il faut noter toutefois que l'imitation lui réussit ici moins que jamais : sa médaille de Catelano Casali, exécutée en 1490 au plus tôt, figure ce protonotaire apostolique plus souriant et plus replet que nous ne le voyons dans la médaille de Lysippe ; mais en figeant son propre style, Sperandio ne l'a pas rendu plus distingué ; il a glacé sa veine et n'a pas su acquérir les qualités

1. On peut encore attribuer à Lysippe, à titre d'hypothèse, mais non sans vraisemblance, une petite médaille sans revers de Jean II Bentivoglio (Armand, t. II, p. 65, n° 22), une autre de Girolamo Calagrani, évêque de Mondovi ; une petite pièce de Gian Francesco Rangoni, et une plaquette où est figuré le portrait d'un Mantouan inconnu, désigné par les lettres P. OL. Cette dernière plaquette présente avec la médaille de Raphaël Maffei des affinités de style singulières. Cf. G. F. Hill, *The Medallist Lysippus* (*The Burlington Magazine*, août 1908, pp. 274-286). On trouvera dans ce très intéressant article la bibliographie de Lysippe.

délicates de son modèle. La médaille d'Antongaleazzo Bentivoglio est meilleure que celle de Catelano Casali, et dans celle de Julien de la Rovère, si Sperandio n'a pas su noter le puissant caractère de la physionomie du futur Jules II, il a adroitement chiffonné son camail de cardinal. Ces deux pièces — la première surtout — rappellent de très près le *Catelano Casali* de Lysippe et son *Parthenius*. Cependant Sperandio exécute toujours ses médailles dans un module plus grand que celles de son modèle ; et, de fait, comment ce fougueux improvisateur se fût-il astreint aux minuties de l'école mantouane ? Quant aux revers de ces différentes pièces, ils n'ont plus rien du style de Lysippe : en effet, les revers des pièces de Lysippe sont trop simples et trop concis pour inspirer Sperandio ; Sperandio retrouve toute sa fantaisie et toute sa pétulance pour composer aux revers de ces trop calmes portraits des compositions dramatiques et touffues ; celle de la médaille de Catelano Casali choque par l'incorrection et le désordre qui y règnent ; mais la glaneuse qu'il a figurée sur la médaille d'Antongaleazzo Bentivoglio montre une vivacité excessive qui n'est pas sans un certain charme : elle rappelle, par son attitude et ses draperies chiffonnées à l'excès, les anges qui ornent la base du tombeau d'Alexandre V, quoiqu'elle soit moins insoucieuse de nous plaire.

L'imitation de Lysippe ne suffit pas à reconquérir à Sperandio vieilli, la fortune et la gloire. Il dut quitter Bologne et chercher des protecteurs nouveux. Nous l'avons vu errer de Ferrare à Padoue, pousser jusqu'à Venise et revenir finir sa vie à Mantoue : à Venise, il coule la médaille du doge et le figure de trois quarts; il avait portraicturé ainsi François Sforza, vers 1465 et, vers 1489, Covella Sforza; la médaille de Covella, d'un art ferme et précis, a été exécutée à l'époque où Sperandio croyait gagner par l'étude de Lysippe le goût de la sobriété : celle du doge Agostino Barbarigo nous montre cette sobriété devenue pauvreté et sécheresse. Toutefois la médaille du poète vénitien Antonio Vinciguerra, qu'il faut dater de 1494, vraisemblablement, est la meilleure des pièces de Sperandio imitée de Lysippe, parce qu'il a su mêler à l'imitation une grande part de spontanéité. C'est d'ailleurs le portrait de Lysippe par lui-même, c'est-à-dire le chef-d'œuvre de Lysippe, que la médaille de Vinciguerra nous rappelle. Au revers, Sperandio s'y est livré à toute sa folle imagination : il n'a rien créé de plus bizarre, ni de plus ridicule que cet Apollon de Bohème qui joue de la viole dans un triste char traîné par des cygnes.

Le 11 février 1495, l'évêque de Mantoue écrivait à Jean-François de Gonzague pour lui recommander Sperandio : Sperandio, accueilli par le marquis de Mantoue, put donc venir achever sa vie dans sa ville natale. Il exprima sa reconnaissance à Jean-François en lui dédiant une

médaille, où il commémora la bataille du Taro. Rien, dans cette pièce, ne rappelle plus l'influence de Lysippe. C'est qu'en effet cette influence n'a jamais pénétré profondément l'art de Sperandio : il la subit à dessein, pour obéir au goût du temps. Mais, appelé à Mantoue par un prince glorieux, généralissime des troupes alliées contre les Français, il devait nécessairement, lui, si peu maître de soi, si excitable, si méridional, se laisser gagner par la fièvre qui, dans ces circonstances belliqueuses, troublait les esprits. Il revint donc de lui-même à son style naturel : son portrait de Jean-François de Gonzague est le plus âpre, le plus farouche, le plus grandiloquent qu'il ait modelé et fondu.

D'ailleurs, sous son épaisse chevelure embroussaillée, l'orgueilleuse laideur de Jean-François revit là, dans le bronze, d'une vie singulièrement intense. Si ce portrait n'égale pas la grandeur de ce fameux buste de terre cuite du même prince, que conserve le musée communal de Mantoue, il a cependant plus de fougue et plus d'accent. Sans doute, le buste de Mantoue, avec cette admirable armure ciselée, cette longue chevelure aux belles ondulations, et ce visage calme où tant de superbe rehausse l'affreuse laideur des traits, est d'un art encore plus haut. La médaille toutefois, malgré le gauche dessin de la poitrine cuirassée, — est de celles qu'on n'oublie pas[1]. Le revers est l'un des plus incorrects de Sperandio. Il y a cependant imité Pisanello : le cavalier de droite, qui est vu de dos, est même textuellement copié sur la médaille de Jean-François Ier de Gonzague. Mais dans les proportions des personnages et le dessin de cette scène, où il a groupé huit soldats autour du marquis de Mantoue, il y a presque de la barbarie, quoique le personnage, debout près du cheval de Jean François, — et imité peut-être du revers de la médaille de Filippo Vadi, par Boldù, — soit posé au centre de la composition avec une certaine grâce très italienne.

Cette médaille fut-elle la dernière de Sperandio ? Je serais porté à croire qu'il fit encore, peu après son retour dans sa ville natale, la médaille très simple et non sans beauté de Fra Lodovico Brognolo, du couvent *delle Grazie,* près Mantoue. Le portrait du moine nous fait souvenir du *Timoteo Maffei* de Matteo de' Pasti, et c'est une œuvre qui

1. Une comparaison s'impose entre cette médaille et la statuette équestre du Louvre, attribuée à Sperandio : le cavalier de cette statuette ne ressemble guère au portrait que Sperandio a modelé sur cette médaille; ni le visage, si laid soit-il, ni l'énorme casque qui dissimule le profil, ni l'armure, ne se retrouvent sur la médaille; ce cavalier a un long nez, un front plat et une lèvre inférieure énorme, que Sperandio n'a pas donnés au marquis de Mantoue. Il n'y a donc, entre le cavalier et ce portrait de François de Gonzague, qu'une analogie lointaine. La statuette, qui pourrait se rattacher à l'art milanais ou à l'art ferrarais aussi bien qu'à l'art mantouan, n'est certainement pas de Sperandio. Molinier, du reste, qui a publié ce monument (*l'Art*, 1892), et qui a proposé l'attribution à Sperandio, ne l'a fait qu'avec de grandes réserves.

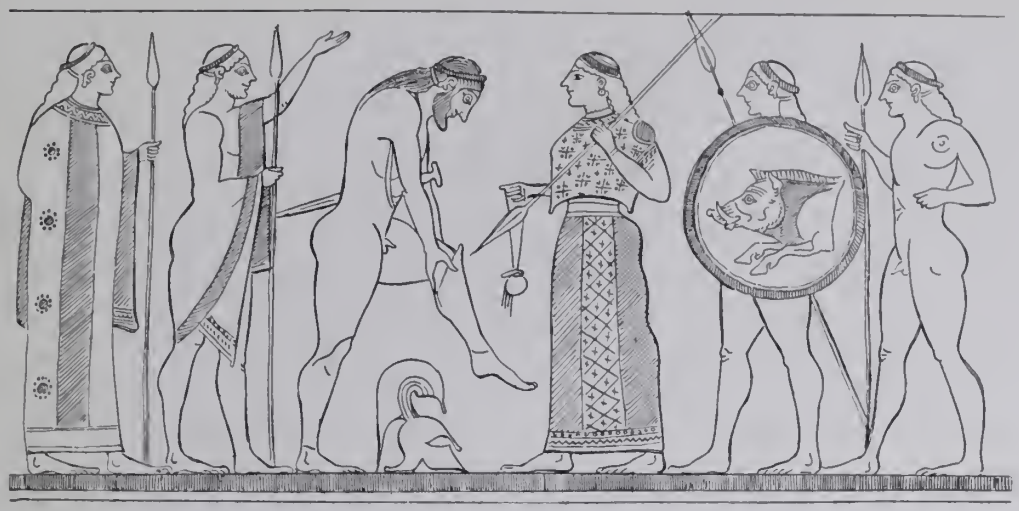
n'ajoute pas un trait nouveau à la physionomie de Sperandio. Le revers, très simple d'exécution sinon de conception, montre deux mains levées vers le ciel et tenant un chapelet; la légende SPES . MEA . IN . DEO . EST semble un jeu de mots sur le nom même de l'artiste : Sperandio vieilli et affligé mêlait encore de l'humour d'artiste à ses pensées religieuses sur la mort.

Telle fut l'évolution du talent de ce fécond médailleur au cours d'une longue carrière où il connut plus de déboires que de triomphes. J'ai montré quelles influences il subit, et quels modèles il voulut imiter, — plagier même. Mais l'originalité qu'il ne cherchait pas reste encore sa marque dominante. Il ne s'impose point par des qualités d'intelligence ni de distinction, mais par une spontanéité nerveuse, quoiqu'un peu vulgaire, qui va jusqu'à l'emportement. Il tranche ainsi vivement sur son époque. Si, au début, il ne détonne pas au milieu des autres médailleurs de Ferrare, il reste bientôt le seul de son temps à ignorer le goût nouveau qui porte tout l'art italien vers le raffinement et l'élégance. Du reste quand, sur le tard, il veut lui aussi imiter le style froid et pur de Lysippe, il perd sa propre fantaisie sans gagner en précision ni en grâce. Il était plus plébéien que son siècle, et ce fut là le fond de sa personnalité.

Aussi a-t-on peine à se rappeler qu'il fut le concitoyen et le contemporain de ce subtil Cristoforo Geremia — dont l'exquise médaille d'Alphonse d'Aragon est antérieure à la première médaille de Sperandio, — et des héritiers immédiats de Cristoforo, comme Bartolommeo Melioli, si délicat et si précieux. Il resta isolé dans son temps et y acheva seul les traditions de Pisanello, de Matteo de' Pasti et de Marescotti — avec une verve héroï-comique qui lui appartient bien en propre, et qui, à elle seule, le différencie profondément de tous ceux qui l'avaient précédé. Il ne s'attacha pas à suivre l'évolution de cette fin de siècle qui vit le plus miraculeux essor de l'art italien : il y semble ignorer qu'autour de lui un Andrea della Robbia, un Verrocchio, un Botticelli, un Léonard, un Bellini, transforment et affinent l'idéal esthétique de l'Italie. Mais il suffisait sans doute à son ambition de modeler ainsi, d'une main hâtive, et avec plus de verve que d'orgueil, les effigies des riches marchands et des petits princes, et de conquérir par surcroît une gloire qui ne s'est jamais flétrie et qui l'eût peut-être déconcerté.

JEAN DE FOVILLE.

(*A suivre.*)



BRONZES ITALIQUES PRIMITIFS

L'étude de l'art italique primitif passionne aujourd'hui au plus haut degré les archéologues et, en effet, rien n'est plus intéressant que ces laborieuses recherches dans la nuit des temps.

Les historiens anciens qui ont écrit sur l'Italie primitive n'avaient qu'une notion très vague des lointaines invasions des peuples de l'Orient; pour celles qui sont antérieures au grand mouvement de colonisation qui se produisit au VIIIe siècle, il serait même oiseux de vouloir tirer la moindre indication des traditions littéraires, sans le secours des monuments. Voyez plutôt combien d'hypothèses a suggéré le problème encore insoluble de l'origine des Étrusques.

L'*Odyssée,* qui contient une description très exacte des îles de la mer égéenne (*Od.*, III, 159-178), n'offre que des notions assez vagues sur la conformation géographique de l'Italie. Et pourtant déjà, à l'époque de l'épopée homérique, des populations venant de l'Orient avaient abordé et envahi à plusieurs reprises l'Italie.

Avant le grand essor colonisateur du VIIIe siècle, il y avait eu au XIe siècle un autre mouvement important de peuples refoulés par l'invasion dorienne, et l'Italie avait ressenti, peu de temps après, le contre-coup de ce grand remous de peuples. A chaque instant, on trouve en Italie de nouveaux éléments offrant des rapprochements avec l'art mycénien (Orsi P:, *Regioni italiane che contengono prodotti industriali micenei,* dans *Atti del Congresso storico, Roma*, 1904, p. 97). M. S. Reinach écrit : « Les traditions grecques nous montrent, à l'époque de la dissolution

de la civilisation mycénienne, c'est-à-dire après la guerre de Troie, un mouvement de chefs de tribus de la Grèce orientale vers l'Adriatique. Ainsi le Troyen Anténor fonde Padoue, suivant une tradition que connaissait déjà Sophocle; la tribu des Hénètes, alliée des Troyens, traverse la Thrace et vient s'établir sur l'Adriatique; les Cadméens de Thèbes, à une époque plus ancienne encore, avaient cherché refuge auprès du peuple illyrien des Enchélées. »

Niebuhr a eu tort de repousser le témoignage d'Hérodote, qui fait venir les Étrusques de Lydie. Le grand historien du ve siècle nous dit qu' « *ils côtoyèrent un grand nombre de pays et arrivèrent chez les Ombriens* » et il semble aujourd'hui prouvé que la civilisation italique s'est propagée du nord-est au sud-ouest. Les envahisseurs, dit M. Pottier dans son *Catalogue raisonné des Vases antiques* (p. 299), — après s'être établis fortement dans l'empire ombrien et principalement sur la côte de l'Adriatique qui avoisine l'embouchure du Pô, ont peu à peu étendu leur domination, refoulé ou soumis les anciens habitants, franchi l'Apennin, et ils se sont enfin fixés d'une façon définitive dans les plaines fertiles qui s'étendent entre l'Arno et le Tibre.

Ce peuple, dès le viie siècle, par le contact des importations étrangères, surtout par l'entremise de Cumes, le grand entrepôt de l'Orient, ou par la venue en Étrurie même d'artistes grecs (Pline, *Hist. Nat.* XXXV, 152), modifia son art; mais pour la période qui précède l'établissement de colons grecs à Cumes, il semble être resté fidèle à de très anciennes traditions. Le mobilier funéraire de diverses régions de l'Italie centrale nous offre, en effet, pour les viiie et viie siècles, des imitations d'éléments primitifs qui reproduisent les motifs mycéniens stylisés; la métallurgie joue un grand rôle dans ce mobilier, et nous montre que les peuplades primitives de l'Italie avaient puisé les éléments de cet art aux sources les plus fécondes de l'antiquité [1].

* * *

Parmi les plus curieux produits de la métallurgie de l'Italie centrale, on remarque quelques disques en bronze, ornés d'un vigoureux travail de bossage rehaussé de traits incisés très fins et très serrés [2]. Ces disques ont les bords renforcés par un cercle de métal rivé à l'aide de clous à

1. Voyez surtout Hoernes, *Urgeschicte der bildenden Kunst in Europa*, pl. VIII, 14; — *Annali dell' Inst.*, 1880; — Cat. British Museum, 3.204.

2. Voyez notre planche. Paribeni a publié un de ces disques dans *Mon. Lincei*, Rome, 1904. Comparez Pinza, *Monumenti primitivi di Roma e del Lazio antico*, col. 564 et 565; voyez aussi les ouvrages dérivés du Mycénien stylisé que l'on a attribué aux Phéniciens et que l'on trouve sous des aspects différents depuis le Caucase jusqu'à Preneste et à l'Étrurie méridionale.

BRONZES ITALIQUES PRIMITIFS

grosses têtes qui encadrent le sujet en guise de grènetis. Ils étaient évidemment fixés, soit à une doublure de cuir, soit à une autre plaque métallique. On a pensé qu'ils pouvaient orner le centre de boucliers; leur forme plate ferait présumer un bouclier rond. La céramique italique qui imite souvent des œuvres en métal, jusqu'ici n'offre rien qui puisse être comparé à ces étranges et hardis ouvrages des peuples qui occupaient l'Italie centrale avant la fondation de Rome.

Les dessins représentent généralement des animaux fantastiques et, malgré la naïveté extrême de l'exécution, montrent un goût très original pour la composition décorative. Sur un exemplaire unique que nous publions, on voit deux personnages qui courent en sens inverse, levant les bras avec un geste de consternation, et deux lions affrontés que l'on dirait copiés d'après les statues des plus anciens prototypes de ces monuments funèbres si fréquents en Lydie, à Chypre, en Grèce.

La France ne possédait aucun exemple de cet art si caractéristique, avant le don fait par M. Griolet de la plaque de bronze dont nous donnons le dessin et qui offre un type primitif de la chimère étrusque. Le monstre a le corps d'un carnassier; sur le cou se détache la tête d'un autre animal; la queue se termine par une tête d'animal et la langue pendante offre le même détail.

La forme et le mouvement du monstre rappellent certaines peintures de vases chypriotes. Nous avons eu occasion, dans d'autres études, d'attirer l'attention sur plusieurs éléments de comparaison entre l'art étrusque et l'art chypriote. Le cabotage maritime de Chypre et celui de Rhodes ont eu une très grande influence sur les débuts de l'art italique et surtout l'ont, à différentes reprises, alimenté de modèles nouveaux.

Dans un autre de ces disques, nous voyons un monstre à double tête; les pattes de l'animal, stylisées, affectent la forme du triskèle. On sait combien cet accouplement est fréquent dans l'art oriental.

Voici la description des pièces que nous reproduisons sur notre planche :

Grand disque (diam. $0^{m}33$). Deux femmes nues courent en sens inverse, levant les bras avec un geste d'effroi (pleureuses?). Les jambes sont dessinées de profil, comme si la figure était légèrement tournée de dos; le buste, au contraire, est représenté entièrement de face; l'avant-bras seulement est levé; la chevelure est divisée en nattes dont les extrémités sont ramenées vers le sommet de la tête. Les plissures des bras et des jambes sont minutieusement indiquées par des traits incisés. De chaque côté de ces figures, est placée une tête féminine dont le cou se termine en fleuron. Dans une zone inférieure, on voit un autre sujet séparé du premier par deux têtes de clou : deux lions

accroupis et affrontés, la gueule ouverte[1], ayant sur la tête un ruban à frange. Au pourtour, grènetis de clous rivés sur le bord du disque.

Disque (diam. $0^{m}23$). Animal fantastique au galop vers la droite. A première vue, on pense à un cheval, mais la comparaison de la tête avec celle des lions que nous venons de décrire et la forme du corps et de la queue montrent qu'on a voulu représenter un carnassier. La queue se termine en tête d'animal; les pattes semblent des griffes d'oiseau. Certains détails anatomiques sont indiqués par des bossages; d'autres par des traits incisés.

Disque (diam. $0^{m}25$). Deux protomés de carnassiers accolées. — Les bossages sont plus rudimentaires que ceux des disques précédents, mais le dessin est encore plus stylisé. Détail curieux, les pattes de l'animal sont celles de l'arrière-train et sont attachées à la poitrine en sens inverse.

Le peuple qui a exécuté ces curieux reliefs avait un sentiment très vif de la décoration. Nous retrouverons le même esprit dans les décorations des peuples germaniques au Moyen-Age. Évidemment, tous les arts primitifs ont des éléments de naïveté qui se ressemblent; mais ce qui invite surtout à la comparaison avec les monuments du Moyen-Age, c'est la franchise et l'audace décorative pleine de promesses de ces artistes préhistoriques.

A. Sambon.

1. Comparez A. Sambon, *Monnaies de l'Italie*, Étrurie, p. 47, n° 30.

CARNET DE L'AMATEUR

La statue de Charles Ier, à Londres. — A propos du déplacement, à Londres, de la statue équestre de Charles Ier, œuvre du sculpteur français Lesueur, rappelons brièvement son histoire, qui est des plus curieuses. Après la décapitation du roi, elle fut vendue à un chaudronnier, à la condition *qu'elle serait fondue immédiatement*. L'acheteur la cacha dans sa cave et fit une fortune en vendant aux partisans des Stuarts des candélabres provenant, soi-disant, de sa fonte. Ce qui ne l'empêcha pas de vendre, en 1674, la statue pour un très gros prix à Charles II.

* * *

Un trésor artistique perdu et retrouvé. — On a trouvé, dans un coin du campanile de l'église de Saint-Giuliano, à Venise, un gros rouleau, couvert de poussière ; il contenait une douzaine de peintures célèbres, mentionnées dans l'*Histoire artistique de Venise*, de François Sansovino : un *Christ en croix* du Tintoret, des peintures de Palma le jeune, etc.

* * *

Une nouvelle bibliothèque. — M. Jacques Doucet, le collectionneur bien connu, vient d'organiser, rue Spontini, une bibliothèque spécialement consacrée à des ouvrages d'art.

* * *

La Ligue pour la défense des intérêts et de la beauté de Paris. — Sous ce titre et sous la présidence de M. Georges Berry, député, s'est fondée une association, afin de protester, par tous les moyens, contre le bouleversement de Paris. Elle est la bienvenue.

* * *

Accroissement des musées. — Le département des antiquités grecques et romaines du musée du Louvre vient d'acquérir une tête en marbre d'impératrice romaine trouvée en Grèce. M. Héron de Villefosse croit reconnaître dans cette tête les traits d'Agrippine l'aînée, femme de Germanicus.

* * *

Expositions. — Du 20 novembre au 14 décembre, la Société internationale de la Gravure originale en noir, présidée par Rodin, ouvrira son exposition annuelle à la galerie Allard.

Au musée des Arts décoratifs, on pourra admirer, en novembre, l'importante collection d'étoffes du musée de la Malmaison.

On doit organiser aussi, dans le pavillon de Marsan, une exposition des sculptures de Joseph Chinard (1756-1813), à qui l'on doit le buste de Mme Récamier, récemment acheté par le musée de Lyon.

A partir du 1er novembre, sera ouverte au Vatican, à Rome, une exposition d'objets précieux en argent et de vêtements sacerdotaux. On cite deux candélabres sculptés par Pollaiuolo pour le tombeau de Sixte IV, six chandeliers de Benvenuto Cellini et une dalmatique carolingienne.

* * *

Fouilles. — Le professeur Gabillaud, subventionné par le ministère des Beaux-Arts pour des recherches archéologiques, vient de faire près de Châtillon-sur-Sèvre, la découverte d'une villa gallo-romaine, datant des premiers siècles de notre ère.

Le professeur Orsi, de Syracuse, continue avec succès les fouilles de Locri. On y a trouvé un dépôt de plaques votives en terre cuite, qui présente un très grand intérêt pour l'histoire siciliote.

Le gouvernement italien a décidé d'entreprendre des fouilles à Cumes ; il est question de déblayer le temple d'Apollon. Cumes a été le premier établissement grec en Italie, et ces fouilles peuvent donner des éléments précieux pour l'histoire primitive de la colonisation grecque.

L'Amateur.

Le Gérant : Émile Bonnet.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12 RUE GODOT-DE-MAUROI.

AMALFI

Sicard, prince de Bénévent, s'était rendu maître d'Amalfi et avait transporté à Salerne une grande partie de ses habitants; mais, au mois d'août de l'an 839, ces exilés profitèrent des troubles qui suivirent l'assassinat du prince bénéventain, pour retourner dans leur ville, et s'étant émancipés également de la tutelle des princes lombards et de celle des ducs de Naples, ils confièrent le gouvernement de la ville à des magistrats annuels[1]. La liste des premiers comtes ou préfets de cette république de marins et de marchands, insérée dans la *Chronique de Salerne* (fin du xe siècle), commence en 840 avec le nom du comte Pierre. Vers 872, le préfet Marin rendit le pouvoir héréditaire en s'associant son fils Pulcharis. Déjà, au ixe siècle, les opérations commerciales des Amalfitains sont très étendues : ils ont un trafic régulier avec la Sicile et possèdent des comptoirs en Orient. Des rapports plus directs avec Byzance donnent, au xe siècle, une nouvelle impulsion à ce commerce et confèrent au magistrat suprême une plus grande autorité ; Manson Ier reçoit le titre de *spatharius candidatus*[2] et son fils Mastalus (919-952), qui gouverne pendant plus de trente-quatre ans, obtient, vers 921, le titre de *patrice impérial*[3]. Le petit-fils de ce dernier, Mastalus II, est renversé vers 958 par Sergius, qui fonde une nouvelle dynastie et prend le titre de *duc*[4].

Vers le xie siècle, Amalfi est le principal intermédiaire du commerce avec l'Afrique et l'Espagne musulmane. Son monnayage est en quelque sorte l'emblème de ce commerce avec les musulmans : il ne se compose que de contrefaçons de monnaies arabes[5] et jamais un nom de duc n'apparaît sur ces monnaies d'or. Seulement, vers 1042, quand Manson IV, après avoir été aveuglé et exilé, rentre en possession du duché, sous la dépendance du prince de Salerne, le nom de saint André, patron d'Amalfi, et l'inscription *Pr. Sal.* sont timidement inscrits en très petits caractères au milieu des légendes pseudo-coufiques.

Tarins « cassimini » et « buttumini » (seconde moitié du Xe siècle).

Les Amalfitains commencèrent à imiter les quarts de *dirhem (robâ'i)* siciliens, probablement vers la fin du xe siècle, en prenant pour modèles les monnaies de l'émir Moezz (953-975); mais il est impossible actuellement de distinguer les contrefaçons amalfitaines de celles qui sont sorties de l'atelier de Salerne[6].

1. *Chron. Sal.*, c. 63, 64, 72 et 73; Schipa, *Princ. di Salerno*, p. 18; Camera, *Mem. stor. di Amalfi*, I. 93.
2. Voyez un document de 907 dans Camera, I, 125.
3. Camera, I, 128. Gay, *o. c.*, p. 250.
4. Camera, I, 142.
5. Les *follis* que Spinelli attribua à Mastalus d'Amalfi appartiennent à Gaëte (xie siècle).
6. Les tarins siciliens sont mentionnés à Salerne, dès 908 (Cod. Cav. doc. CXXIV,

A partir, au moins, de l'an 939, et jusque vers 974, les tarins siciliens eurent cours à Amalfi; dès 956 on distinguait, dans l'Italie méridionale, par les mots *cassimini* et *buttumini* deux types différents de tarins arabes. Pendant très longtemps les historiens ont cherché en vain la signification de ces mots[1], et pourtant l'explication en est très simple.

Moezz changea, peu avant 956[2], le type des *robâ'i* siciliens : au lieu des inscriptions coufiques placées à travers le champ, il fit graver sur ses monnaies des inscriptions circulaires, disposées autour d'un globule qui occupe le centre de la pièce.

Les documents salernitains et amalfitains font allusion à ces deux émissions : à celles du khalife 'Al Qâym Muhammed Abu'-l-Kasim (*tareni cassimini*), qui portent les inscriptions à travers le champ de la monnaie, et aux nouvelles émissions de 'Al Mu'izz Abu Tamim (*tareni buttumini*), ayant les inscriptions circulaires autour d'un globule.

Voici les documents qui font mention de ces monnaies siciliennes :

957 (*Chartul. Amalph.*, recueil Perris, 25[1]). *Auri solidi octo cassimini de tari novi ana tari quatuor per solidum.*

973 (*Mon. S. Laurentii de Amalphi*, n° 72). *Solidi de tari novi buttumini boni ana tari quattuor per solidum.*

974 (*Chartul. Amalph.*, recueil Perris, doc. 72, p. 62). *Solidi septuaginta toti de tari buttumini boni ana tari quattuor per solidum.*

Dans les documents amalfitains du xe siècle (939-966), il est quelquefois question de *auri solidi mancosi... ana tari quattuor per mancosum* (Cod. Perris, p. 26[1], p. 50[1]; Camera *op. cit.*, t. I, p. 132, 134, 135).

On connait un très grand nombre d'imitations de *buttumini*, frappées d'abord à Salerne et ensuite à Amalfi.

183 — *Tarin « buttumino »*. Au centre, un cercle renfermant un globule et une inscription circulaire pseudo-coufique, imitant la légende : *'Al Mu'izz-lidin-'allah, chef des croyants;* au pourtour, une seconde inscription circulaire pseudo-coufique, imitant celle des *robâ'i* de Moezz : *frappé*, etc. ℞. Au centre, un cercle renfermant un globule et une inscription circulaire pseudo-coufique, imitant la formule musulmane : « *Il n'y a pas d'autre divinité que Dieu, Mahomet est son apôtre et Aly l'ami de Dieu* ». Au pourtour, une seconde inscription pseudo-coufique.

Poids, 1 gramme. Or (20 à 15 carats). 15 fr.

CXXVII, CXXVIII, CXXIX, CXLII, etc.); à Gaëte, dès 909 (*Reg. Neap. Arch. Mod.*, t. I, part. I, p. 9); à Naples dès 936 (Capasso, *Mon. Neap. duc.*, n° 31, p. 36); à Amalfi dès 939 (Camera, *op. cit.* t. I, p. 132, 134, 135).

1. Capasso, *op. cit.*

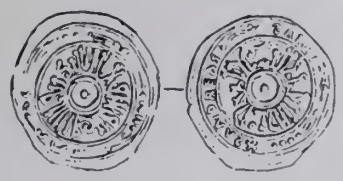
2. Lagumina (pl. II, n° 17) publie un *robâ'i* de Moezz à ce type, portant la date : an 345 de l'hégire.

MANSON IV, SOUS LA DÉPENDANCE DU PRINCE DE SALERNE (1042-1052).

La première monnaie que nous pouvons attribuer, avec certitude, à Amalfi, fut frappée probablement vers 1042, lorsque Manson IV l'aveugle rentra en possession du duché, sous la dépendance de Guaïmar V, prince de Salerne.

184 — *Tarin « buttumino »*. Au centre, un cercle renfermant un globule et une inscription circulaire pseudo-coufique, imitant celle des *buttumini* (*El Moez ledin illah, prince des croyants*); au pourtour, entre deux cercles, X ƧANDREAS (caractères pseudo-coufiques), ƧALRN (caractères pseudo-coufiques). ℞. Cercle renfermant un globule et une inscription circulaire pseudo-coufique, imitant la formule coranique : *Il n'y a pas d'autre Dieu que Dieu, Mahomet est l'envoyé de Dieu et Aly l'ami de Dieu*. Au pourtour, entre deux cercles concentriques, une inscription circulaire pseudo-coufique, dans laquelle on voit répété quatre fois le mot..... (frappé).

Or (environ 12 carats). Anc. coll. J. Sambon. Poids, 0 gr. 96. 200 fr.



184

185

La dépendance de Salerne est encore mieux indiquée sur les tarins suivants, frappés probablement peu avant 1052.

185 — *Tarin à la croix*. Au centre, une croix; au pourtour, deux cercles concentriques de caractères pseudo-coufiques. Dans le premier cercle, on reconnaît les éléments du nom de Moezz. ℞. Au centre, une croix; au pourtour, deux cercles concentriques de caractères pseudo-coufiques. Dans le premier cercle, on reconnaît les éléments de la formule : *Il n'y a pas d'autre divinité que Dieu;* dans le second, aux caractères coufiques, sont entremêlés les mots latins SALRN et SAL PREC. Or (environ 12 carats). 100 fr.

Peu après 1052, les tarins amalfitains sont officiellement annoncés dans les contrats de plusieurs villes de l'Italie du sud.

A Salerne :

1057 (Cod. Cav., 1241, t. VIII, p. 10). *Tarenos bonos amalfitanicos.*

1058 (Cod. Cav., doc. 1245 et 1261). *Tari de moneta de Amalfi. — Solidi de moneta amalfitanorum.*

1061 (Cod. Cav., doc. 1328). *Censum quattor auri tarenos bonos ex moneta que nunc formatur in Amalfitana civitate.*

A Naples[1] :

1063 (Capasso, *op. cit.*, n° 493). *Et hoc memorabimus de dictis 25 solidis de Amalfi quos vobis per omnem annum pensionem dare debeo, ut dum ipsa moneta de Amalfi andaverit per istam ciritatem ego vobis dare debeam per omnem annum ipsos 25 solidos de Amalfi et si ipsa moneta de Amalfi per istam ciritatem non andaberit et meliore moneta exierit vobis dare debeam per omnem annum de ipsa moneta que exierit auri solidos 20 per omnem annum.*

Le chroniqueur Léon d'Ostie, en parlant des donations faites par Robert Guiscard à l'abbaye du Mont-Cassin, mentionne à plusieurs reprises les sous amalfitains.

Vers 1063, le tarin amalfitain devait être d'environ $\frac{500}{1000}$ et même d'un titre supérieur, car D. Spinelli a fait faire l'essai d'un tarin de cette époque qui est probablement salernitain — le tarin avec les lettres R-D au centre — et il a trouvé le titre de $\frac{500}{1000}$. Si le tarin amalfitain était plus recherché que le salernitain, il devait être, sinon d'un titre meilleur, du moins d'un titre égal[2].

Gisulf II, déja prince de Salerne, duc d'Amalfi en 1088.

Guaïmar V avait fait main basse sur les trésors accumulés par les marchands amalfitains et c'est avec leur argent qu'il avait pu garder à son service les mercenaires normands. Mais, en avril 1052, les Amalfitains revendiquèrent leur liberté, chassèrent Manson, le docile vassal du prince de Salerne, et prêtèrent leur secours aux conjurés salernitains, qui, le 3 juin de la même année, assassinèrent Guaïmar.

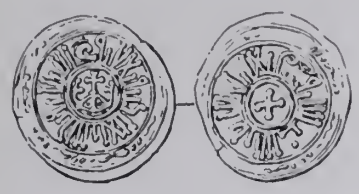
Le fils de Guaïmar V, Gisulf II, ayant repris possession de Salerne, essaya en vain, à plusieurs reprises, de subjuguer Amalfi. Les Amalfitains se tournèrent vers Robert Guiscard et, dès 1073, le duc normand revendiqua la souveraineté sur la république d'Amalfi. Mais les Amalfitains n'eurent pas à se louer de leur nouveau maître plus que de l'ancien, et ils essayèrent aussitôt de se soustraire à sa domination. Ils réussirent, en effet, à secouer le joug normand en 1080 et gardèrent leur liberté jusqu'à l'an 1089. Ils offrirent alors le duché à leur ancien ennemi, Gisulf II, qui, en 1077, avait été dépossédé de la principauté de Salerne par Robert Guiscard. Les documents nous montrent que déjà en avril 1088 Gisulf était duc des Amalfitains.

D'un autre côté, un document des archives du monastère de la Trinité de Cava, du mois d'août de cette même année 1088 (arca XIV, n° 97), fait mention de *tareni boni ex moneta amalfitana cum capite et cruce.* Par conséquent, tout porte à croire que l'intéressant tarin que nous décrivons ci-après a été frappé sous le gouvernement de Gisulf.

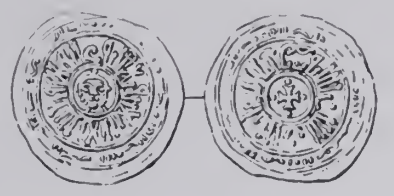
1. C'est à tort que Camera indique l'an 1033 pour un document napolitain faisant mention de tarins amalfitains; je ne connais aucun texte relatif aux tarins amalfitains antérieur à 1050.

2. Nous verrons ci-après que, dès 1146, on trouve dans les documents la formule : *tareni boni de Amalfi de untiis quinque de auro et quinque de argento,* qui donne, sur un poids de 0 gr. 90, 0 gr. 375 d'or pur, 0 gr. 375 d'argent et 0 gr. 150 de cuivre.

186 — *Tarin à la croix.* Au centre, tête de saint André ; au pourtour, deux cercles d'inscriptions pseudo-coufiques comme sur les *buttumini.* ℞. Au centre, une croix ornée de globules. Au pourtour, deux cercles de caractères pseudo-coufiques. Or pâle. Poids, 0 gr. 90. 200 fr.



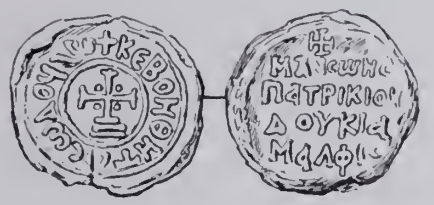
186



187

A la même époque ou peut-être sous le gouvernement autonome de 1052-1076, a été frappé le tarin suivant, dont le style offre avec celui de Gisulf une très grande ressemblance.

187 — *Tarin à la croix.* Au centre, un monticule surmonté de trois croix. Au pourtour, deux cercles de caractères pseudo-coufiques. ℞. Au centre, une croix ; au pourtour, deux cercles de caractères pseudo-coufiques. Or pâle. Poids, 0 gr. 90. 100 fr.



BULLE DE MANSON III.
Ancienne collection Corvisieri, Rome.

A Naples[1] :

1063 (Capasso, *op. cit.*, n° 493). *Et hoc memorabimus de dictis 25 solidis de Amalfi quos vobis per omnem annum pensionem dare debeo, ut dum ipsa moneta de Amalfi andaverit per istam civitatem ego vobis dare debeam per omnem annum ipsos 25 solidos de Amalfi et si ipsa moneta de Amalfi per istam civitatem non andaberit et meliore moneta exierit vobis dare debeam per omnem annum de ipsa moneta que exierit auri solidos 20 per omnem annum.*

Le chroniqueur Léon d'Ostie, en parlant des donations faites par Robert Guiscard à l'abbaye du Mont-Cassin, mentionne à plusieurs reprises les sous amalfitains.

Vers 1063, le tarin amalfitain devait être d'environ $\frac{500}{1000}$ et même d'un titre supérieur, car D. Spinelli a fait faire l'essai d'un tarin de cette époque qui est probablement salernitain — le tarin avec les lettres R-D au centre — et il a trouvé le titre de $\frac{500}{1000}$. Si le tarin amalfitain était plus recherché que le salernitain, il devait être, sinon d'un titre meilleur, du moins d'un titre égal[2].

Gisulf II, déja prince de Salerne, duc d'Amalfi en 1088.

Guaïmar V avait fait main basse sur les trésors accumulés par les marchands amalfitains et c'est avec leur argent qu'il avait pu garder à son service les mercenaires normands. Mais, en avril 1052, les Amalfitains revendiquèrent leur liberté, chassèrent Manson, le docile vassal du prince de Salerne, et prêtèrent leur secours aux conjurés salernitains, qui, le 3 juin de la même année, assassinèrent Guaïmar.

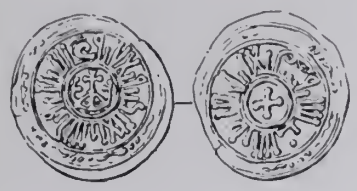
Le fils de Guaïmar V, Gisulf II, ayant repris possession de Salerne, essaya en vain, à plusieurs reprises, de subjuguer Amalfi. Les Amalfitains se tournèrent vers Robert Guiscard et, dès 1073, le duc normand revendiqua la souveraineté sur la république d'Amalfi. Mais les Amalfitains n'eurent pas à se louer de leur nouveau maître plus que de l'ancien, et ils essayèrent aussitôt de se soustraire à sa domination. Ils réussirent, en effet, à secouer le joug normand en 1080 et gardèrent leur liberté jusqu'à l'an 1089. Ils offrirent alors le duché à leur ancien ennemi, Gisulf II, qui, en 1077, avait été dépossédé de la principauté de Salerne par Robert Guiscard. Les documents nous montrent que déjà en avril 1088 Gisulf était duc des Amalfitains.

D'un autre côté, un document des archives du monastère de la Trinité de Cava, du mois d'août de cette même année 1088 (arca XIV, n° 97), fait mention de *tareni boni ex moneta amalfitana cum capite et cruce*. Par conséquent, tout porte à croire que l'intéressant tarin que nous décrivons ci-après a été frappé sous le gouvernement de Gisulf.

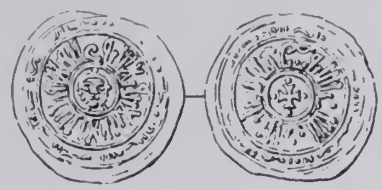
1. C'est à tort que Camera indique l'an 1033 pour un document napolitain faisant mention de tarins amalfitains; je ne connais aucun texte relatif aux tarins amalfitains antérieur à 1050.

2. Nous verrons ci-après que, dès 1146, on trouve dans les documents la formule : *tareni boni de Amalfi de uniis quinque de auro et quinque de argento,* qui donne, sur un poids de 0 gr. 90, 0 gr. 375 d'or pur, 0 gr. 375 d'argent et 0 gr. 150 de cuivre.

186 — *Tarin à la croix.* Au centre, tête de saint André ; au pourtour, deux cercles d'inscriptions pseudo-coufiques comme sur les *buttumini.* ℞. Au centre, une croix ornée de globules. Au pourtour, deux cercles de caractères pseudo-coufiques. Or pâle. Poids, 0 gr. 90. 200 fr.



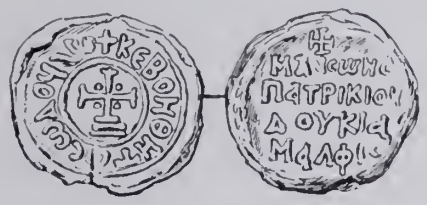
186



187

A la même époque ou peut-être sous le gouvernement autonome de 1052-1076, a été frappé le tarin suivant, dont le style offre avec celui de Gisulf une très grande ressemblance.

187 — *Tarin à la croix.* Au centre, un monticule surmonté de trois croix. Au pourtour, deux cercles de caractères pseudo-coufiques. ℞. Au centre, une croix ; au pourtour, deux cercles de caractères pseudo-coufiques. Or pâle. Poids, 0 gr. 90. 100 fr.



BULLE DE MANSON III.
Ancienne collection Corvisieri, Rome.

GAËTE

Pendant le VIIIe siècle, Gaëte fut une dépendance du duché de Naples; mais, tout proche de l'État romain et séparée du territoire napolitain par les possessions lombardes qui s'étendaient du Garigliano au lac de Patria, elle put facilement se soustraire au joug des ducs de Naples et échapper toujours à la domination directe des Lombards. Dans le traité conclu, en 836, par André de Naples avec le prince de Bénévent, Amalfi est expressément mentionné comme faisant partie du duché de Naples; mais il n'est pas question de Gaëte. Vers la seconde moitié du IXe siècle, en effet, la ville de Gaëte nous apparaît déjà comme un État indépendant; ses magistrats prennent le titre de *consul* qui, jusque vers le milieu du Xe siècle, est exprimé dans sa forme grecque *hypatos*. Vers 930, on ajoute au titre *d'hypatos* celui de *dux* et, à partir de 960, nous trouvons constamment sur les chartes et les monnaies les titres *consul et dux*.

Docibilis Ier crée, vers la fin du IXe siècle, une dynastie héréditaire, et, généralement, au cours du Xe siècle, le fils est investi de l'autorité ducale dès son majorat[1].

Monnayage bénéventain, à Gaëte,
depuis la fin du VIIIe siècle jusqu'au commencement du Xe.

Gaëte échappa toujours à la domination directe des Lombards de Bénévent; mais elle en subit profondément l'influence. Ainsi, durant plus d'un siècle, la monnaie des princes de Bénévent eut cours à Gaëte.

Dans un document de l'an 787 (Cod. Caiet., doc. 1) je trouve une mention des *solidi monete aricisi duci;* dans un autre de l'an 830 (Cod. Caiet., doc. 2) : *auri libras benebentanas,* et la monnaie d'Arichis était tellement accréditée qu'elle avait encore cours en 887. En effet, dans un document de cette année, nous lisons : *trimisse veneventano uno monete aricisi duci* (Cod. Caiet., doc. 14).

Il est probable que les monnaies désignées par la seule indication de *solidi auri* sont également des pièces bénéventaines ou romaines (Cod. Caiet., 7, 8, 9, 11, 13 et 15).

Les sous d'or frappés à Rome au nom des basileis pendant le VIIIe siècle sont, en effet, d'un or très bas, et la qualité de l'alliage, presque égale à celle des dernières émissions bénéventaines, est rendue bien apparente par l'emploi de l'argent comme mixture[2]. Il est à remarquer que, dès le VIIIe siècle, dans les contrats de vente rédigés à Gaëte, on demande souvent le paiement en livres et onces d'or pur : *auri obryzii.* Dans un contrat de l'an 843 (Cod. Caiet., 8),

1. G. B. Federici, *Degli antichi duchi della città di Gaeta.* Naples, 1791. — Gay, *o. c.*, p. 251-253 (*Codex diplomaticus Caietanus*, t. I et II), Montecassino, 1888-1891.

2. Wroth, *Catalogue of imperial Byzantine coins* (1908), p. XL et note 2, p. CII.

la somme est stipulée en sous, tiers de sou et deniers d'argent; dans d'autres documents, il est question de *solidi mancusi*.

Le monnayage bénéventain en or cessa sous le gouvernement de Radelchis (839-853); celui de Rome vers 775.

Sous byzantins et tarins siciliens.

Vers la fin du IXe siècle et au commencement du Xe, avec le rétablissement de l'ingérence des basileis dans les affaires des duchés du littoral campanien, nous trouvons de nouveau mention de l'or byzantin : *solidi, aurei rizantei — solidi rizantei obtimi* (Cod. Caiet., 15, 22, 23, 24, 26, 53, 58, etc.).

En 909, apparaissent à Gaëte les tarins siciliens (Cod. Caiet, I, 40), mais pour disparaître aussitôt, à la suite des hostilités contre les Arabes (victoire du Garigliano, 915) : du reste, cette monnaie, qui devait plus tard envahir les marchés de Salerne, d'Amalfi et de Naples, ne semble jamais avoir été très recherchée à Gaëte ; en dehors du document de 909, je ne connais qu'un seul contrat qui en fasse mention (935, Cod. Caiet., 38).

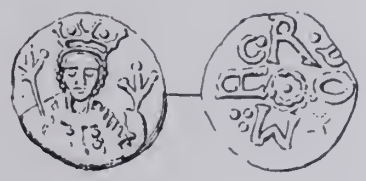
Monnaies de cuivre de Marinus II et de son fils Jean (vers 964, 978-984).

Peu avant 935, les relations avec Byzance cessent complètement et la dignité de patrice, même la forme grecque du titre consulaire, sont abandonnées. Vers 960, le magistrat suprême de Gaëte s'intitule *consul et dux*, comme le chef de l'État napolitain. En 962, le pape Jean XII réclame de Othon Ier un droit de haute souveraineté sur Gaëte et sur Fondi (*Privilegium*, 962, § 10) ; mais, en réalité, Gaëte garde son entière inépendance, et c'est même à cette époque que ses ducs commencent à frapper monnaie.

MARINUS II SEUL[1].

188 — *Follis*. Buste de face diadémé, tenant deux rameaux. ℞. Cercle perlé avec un globule au centre ; au pourtour, + M •.• A • R • O et, aux côtés de l'R, deux lettres plus petites : C · D (*Marino Consul Dux*).

Coll. Sambon, Foresio. Æ. 50 fr.



188

1. Promis et, d'après lui, Engel et Serrure, *Traité de numismatique du Moyen-Age*, p. 296, ont attribué à Marinus I des follis sur lesquels ils ont vu un Ϣ ; mais ces pièces, qui portent pour toute légende CONSVL ET DVX — AΩ, appartiennent au XIe siècle.

MARINUS AVEC SON FILS JEAN II (978-984).

189 — *Demi-follis.* + MARINO CONS ET DVX entre deux cercles de grènetis. Buste à gauche avec béret. ℟. + IOANES CONS ET DVX entre deux cercles de grènetis. Croix dans un losange.

Æ. British Museum. Coll. Camera, Amalfi. 100 fr.

189

190

190 — *Demi-follis.* MARINO COS ET DVX. Croix pattée surchargée d'une petite croix en forme d'X. Grènetis. ℟. IOANNES · CONS ET DVX · entre deux cercles de grènetis. Au centre, croix grecque surchargée d'une croix en forme d'X. Æ. Coll. Papadopoli, Venise. 100 fr

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

MONNAIES ET MÉDAILLES

Objets d'Art et de Haute Curiosité

NAPLES	PARIS	NEW-YORK
Piazza dei Martiri	19, Rue Lafayette 34, Rue de Provence	479, Fifth Avenue

TÉLÉPHONE 267-24

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES MONNAIES ANTIQUES
DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ETRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix : 28 francs

Adresser les commissions au siège de la Revue LE MUSÉE, 34, rue de Provence, Paris (9e).

MM. MANNHEIM
EXPERTS
7, Rue Saint-Georges, 7

OBJETS D'ART
et de haute Curiosité

HARO & CIE
PEINTRE-EXPERT
Direction de Ventes Publiques

RESTAURATION DE TABLEAUX
Tableaux Anciens & Modernes de 1er ordre
14, Rue Visconti et Rue Bonaparte, 20

JACQUES SELIGMANN
23, Place Vendôme, PARIS

OBJETS D'ART, CURIOSITÉS
Ameublements Anciens

Librairie Artistique et Littéraire
FONDÉE EN 1878
CHARLES FOULARD
7, *Quai Malaquais, PARIS*

Livres d'Art, Livres Illustrés
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques. — Téléphone : 828-04.

L. ANDRÉ
15, Rue Dufrénoy, PARIS

RESTAURATION
D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES
D.-A. LONGUET
Reproduction de
Dessins, Gravures, Tableaux, Objets d'Art
PHOTOCOLLOGRAPHIE, AUTOTYPIE, HÉLIOGRAVURE
250, Faubourg Saint-Martin, PARIS
TÉLÉPHONE 403-54

DR EUGEN MERZBACHER NACHF
10, Karlstrasse, 10
MUNICH

Monnaies & Médailles

JEAN-P. LAMBROS
Rue Parthénagogion, 14^A — ATHÈNES
MAISON FONDÉE EN 1840

Antiquités — Médailles

A. VAGNER
49, Avenue de Ségur, PARIS

RESTAURATION DE MEUBLES ANCIENS
VIEILLES BOISERIES, VIEUX CADRES, ETC.
Peinture, dorure et laquage vieillis
PEINTURES DE MEUBLES ANCIENS

JULES FLORANGE, I.
EXPERT EN MÉDAILLES
17, Rue de la Banque, PARIS

Numismatique & Sigillographie
LIBRAIRIE NUMISMATIQUE

ED. BOUET
17 et 19, RUE VIGNON — PARIS

Réparations d'Antiques
MARBRES, BRONZES, TERRES CUITES

DR J. HIRSCH
17, Arcistrasse, MUNICH

NUMISMATIQUE & ARCHÉOLOGIE
Adresse télégraphique : Stater-München.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC
Agréé par le Tribunal
BEDEL & CIE

BUREAU CENTRAL : *18, Rue Saint-Augustin.*
BUREAU DE PASSY : *18, Avenue Victor-Hugo.*

MAGASINS
194, rue Championnet.
308, rue Lecourbe.
14, rue de la Voûte.
2 et 4, rue Véronèse.
16, rue Barbès (Levallois).

C. KNIGHT
52, Piazza dei Martiri, 52
NAPLES

Joaillerie Artistique

S. DE ANGELIS & FILS
Galleria Principe di Napoli
NAPLES

Copies des Musées

C. & E. CANESSA
19, Rue Lafayette, 19
PARIS

Expertises de Collections

EGGER FRÈRES
I. Opernring, 7 — VIENNE

Monnaies et Médailles
ANTIQUITÉS

P. & P. SANTAMARIA
84, Via Condotti, 84
ROME

NUMISMATIQUE
INTAILLES ET CAMÉES ANCIENS

Revue scientifique
RIVISTA ITALIANA DI NUMISMATICA
Directeurs :
Comte ERCOLE & Francesco GNECCHI

Abonnement : 20 francs par an.
MILAN, 10, Via Filodrammatici.

Collection de Photographies W. A. Mansell & Cie

ANTIQUITÉS

Égyptiennes, Assyriennes, Grecques et Romaines

Les Marbres du Parthénon

Terres cuites, Vases, Bronzes, etc., du British Museum

CATALOGUES ILLUSTRÉS, franco 0 fr. 75.

TABLEAUX

des grands Maîtres anciens et modernes
des Galeries publiques et Particulières de la Grande-Bretagne

CATALOGUE ILLUSTRÉ, franco 1 fr. 50.

405, Oxford Street, Londres

Collection de M. A. POLOVTSOFF

TRÈS IMPORTANTS BIJOUX

COLLIERS DE PERLES FINES

RICHE DIADÈME — RIVIÈRES — BROCHES

Deux importantes Soupières en argent, par Meissonnier

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

par Daubigny, Diaz, Greuze, Isabey, Jacque (Ch.), Jacquet, Stevens.

OBJETS D'ART DU XVIIIe SIÈCLE

PORCELAINES — OBJETS DE VITRINE — DENTELLES ANCIENNES

Bronzes — Porcelaines montées — Meubles anciens

MAGNIFIQUES TAPISSERIES DU XVIIIE SIÈCLE

des Manufactures royales de Beauvais et des Gobelins.

Vente à Paris, GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze

Les Jeudi 2, Vendredi 3 et Samedi 4 Décembre 1909, à 2 heures

Commissaire-Priseur : Me F. LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart.

Experts :

Pour les Bijoux : M. G. FALKENBERG, 6, rue Lafayette, 6

Pour l'Orfèvrerie : M. ROBERT LINZELER, 9, rue d'Argenson, 9

Pour les Tableaux : M. GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze, 8

Pour les Objets d'art : MM. PAULME & LASQUIN, 10, rue Chauchat. 11, rue Grange-Batelière.

EXPOSITIONS : Particulière, le Mardi 30 Novembre; Publique, le Mercredi 1er Décembre, de 1 h. 1/2 à 6 h.

GRANDE VENTE DE MONNAIES

A MUNICH

Le 29 Novembre 1909 et jours suivants

Très importante Collection de M. GUSTAV PHILIPSEN, de Copenhague

MONNAIES ANTIQUES

de la Grèce, de l'Asie, de l'Afrique

Prix du Catalogue (3.276 numéros), avec 35 planches : **20 Marks.**
Sans planches : **3 Marks.**

S'adresser pour Catalogues et renseignements, à l'Expert Dr phil. JACOB HIRSCH Numismate, Arcisstrasse, 17, München.

Adresse télégraphique : STATER MUNCHEN.

Les Catalogues se trouvent déposés chez MM. C. et E. CANESSA, 19, rue Lafayette et 34, rue de Provence.

LA MODE ET LES OBJETS D'ART

Je visitais récemment la collection d'un amateur éclectique et très avisé.

Dans une vitrine fort simple, une délicieuse statuette grecque du ve siècle était posée à côté d'une œuvre maîtresse de la Renaissance italienne; un lécythe athénien d'un galbe très pur formait un heureux contraste avec un émail cloisonné du XIIIe siècle aux multiples décors; une petite tête en marbre à la patine dorée, portant l'empreinte de l'art phidiasique calme et pénétrant, semblait sourire à une capricieuse figurine de Clodion. Sur les murs, tapissés d'une étoffe aux tons discrets, mon œil suivait avec ravissement l'harmonie d'œuvres qu'une même inspiration et qu'une sensibilité identique avaient fait naître à travers de grands laps de temps.

Et comme, avec mon admiration profonde, je laissais apercevoir à mon hôte ma surprise qu'avec ses moyens restreints, il eût pu recueillir de si précieux joyaux à une époque où l'on jongle avec les billets de mille, il me dit en souriant : « Je vais vous révéler mon secret. Les objets d'art, comme toute chose en ce monde d'éternels enfants, sont le jouet de la Mode. Je fais toujours mon choix parmi les jouets qui sont devenus « vieux ».

» Voyez, me dit-il, en prenant un délicat tableau primitif aux couleurs éclatantes comme un chant d'église : voilà le joujou du moment. Je l'ai acheté, il y a plus de vingt ans, à l'Hôtel Bouillon, pour quinze francs; il en vaut, à ce moment, quinze mille au bas mot. Je vois ainsi tantôt l'un, tantôt l'autre de mes vieux amis, prendre la tête du régiment doré; mais je n'aime pas, pour cela, l'un plus que l'autre, car ce ne sont pas mes jouets : ce sont les meilleurs amis de ma vieillesse.

Et quelques jours après, tandis que, blotti dans un petit coin de la somptueuse salle Georges Petit, j'assistais aux enchères fantastiques de la vente Polovtsoff, ces paroles revenaient comme un leit-motiv à mon esprit : ce ne sont pas mes jouets, ce sont mes meilleurs amis.

LE MUSÉE.

Francesco de Laurana et Pietro da Milano

L'Italie du xve siècle, divisée en de nombreux États, gouvernés par des princes fastueux, eut la plus abondante, la plus géniale lignée d'artistes dont jamais, depuis le siècle de Périclès, se soit enorgueilli un pays. Pour retrouver un essor artistique aussi prodigieux, il nous faut, en effet, reporter notre esprit au ve siècle avant Jésus-Christ, dans ce tout petit pays de Grèce, également divisé en fractions minimes, également troublé par des guerres incessantes. Mais tandis que, en Grèce, l'art de ce merveilleux ve siècle nous apparaît calme et pondéré, enveloppé encore d'une austère piété religieuse que les spéculations philosophiques commençaient à peine à ébranler, l'art des *signorotti* et des *condottieri* du xve siècle, agité par mille tendances diverses, sous l'aiguillon d'une foi ardente, mais naïve et superstitieuse, encadrée de toutes les plus tapageuses, les plus folles, les plus subtiles passions humaines, et sous la poussée de la fière personnalité d'une foule de tyranneaux, nous offre les contrastes les plus bizarres. Et, tout autour des merveilleuses images religieuses, peu à peu naissent, se propagent, s'épaississent les portraits des donateurs et des mécènes.

Oh ! ces étonnants portraits des grandes personnalités du *Rinascimento :* hommes d'État, guerriers, humanistes, marchands, princesses et courtisanes ! Vit-on jamais plus variables aspects de la vie humaine ? Vit-on jamais une galerie plus dramatique, plus secouée par la flamme des passions, plus ambitieuse, plus véhémente, et, en même temps, plus élégante, plus parée des dons de l'esprit, plus faite pour l'amour et la joie ?

Le fier *Guattemalata* de Donatello se dressant sur ses étriers, le farouche *Gonzague* du Louvre attribué à Sperandio, le narquois *Giuliano dei Medici* de Verrocchio, l'élégante et pensive *Cecilia Gonzaga* du Pisanello, la douce et tristement souriante *Mona Lisa* de Léonard, le touchant *Vieillard à l'enfant* de Domenico Ghirlandajo, nous donnent, tour à tour, un aperçu vibrant des plus profondes émotions humaines

et nous montrent les violents contrastes de cette puissante renaissance artistique.

Nous avons fait reproduire dans nos planches deux bustes italiens du xve siècle, peu connus et qui prennent place parmi les portraits les plus intéressants de cette époque ; l'un, celui d'une jeune princesse de la cour napolitaine, Béatrice d'Aragon, nous émeut par son charme exquis : l'autre, celui d'un *cortigiano* ou d'un humaniste, probablement de cette même cour, conquiert notre admiration par le sobre réalisme de la facture et par la spirituelle interprétation du caractère.

Je me souviens de la profonde impression que me firent ces œuvres remarquables, lorsque, il y a une vingtaine d'années, aux débuts de ma carrière artistique, je les vis pour la première fois dans cet incomparable musée de la via Poli, où Alessandro Castellani, devenu sur la fin de sa vie le plus passionné des collectionneurs, avait peu à peu réuni de pures merveilles. Elles sont maintenant en la possession de M. Jacques Seligman, qui, très aimablement, nous a permis d'en prendre des photographies. Ces bustes sont d'autant plus intéressants, qu'ils ont été sculptés par des artistes dont on commence à peine à dégager la personnalité de notices confuses et contradictoires.

Sur l'attribution du portrait féminin, il ne peut pas y avoir aujourd'hui le moindre doute ; c'est, comme Bode l'a dit dès la première heure, l'œuvre de Francesco de Laurana, l'artiste attitré du bon roi René d'Anjou, celui qui, conjointement à Pietro da Milano, fut un des premiers à répandre, en France, l'influence de l'art italien et qui, avec Domenico Gaggini, a transformé complètement l'art de la sculpture en Sicile.

On a trouvé, dans l'Italie du sud et en Sicile, toute une série de bustes que l'on désignait autrefois par la vague étiquette d'*école napolitaine,* mais que, grâce à une statuette signée de l'église du Crocifisso de Noto, en Sicile, l'on a pu attribuer à Francesco de Laurana.

Francesco était issu d'une famille d'artistes de la petite ville de Laurana, en Dalmatie. Un Lucien de Laurana, que Santi, dans une poésie qu'il lui a dédiée, appelle « l'architetto a tutti gli altri sopra », fut le constructeur du célèbre palais, pour lequel Frédéric d'Urbin

> Tirò de tutta Italia i più famosi
> Intagliator de' marmi.

La naissance de Francesco se place vers 1425-30, et il dut venir tout jeune en Italie ; mais nous ne savons rien sur ses premières entreprises. Dans ses pérégrinations, il arriva probablement jusqu'à Naples, avant d'entrer au service de René d'Anjou, vers 1461. De 1461 à 1466, il sculpta des médailles pour René d'Anjou et pour des personnages de la cour ange-

vine. Il commença par exécuter, en 1461, la médaille de Jeanne de Laval, deuxième femme de René, et celle très expressive de Triboulet, le fou du roi; en 1463, il modela une médaille en l'honneur de René et de Jeanne de Laval, pièce qui porte la légende DIVI HEROES FRANCIS LILIIS CRVCEQ ILLVSTRES INCEDVNT IVGITER PARANTES AD SVPEROS ITER; en 1464, il fit une belle médaille à l'effigie de Jean d'Anjou, fils aîné de René, qui venait d'essayer en vain de reconquérir le trône de Naples et, en 1465 et 1466, il exécuta des médailles pour Louis XI, roi de France, et pour Jean Cossa, gentilhomme napolitain qui servit le roi René et son fils Jean à Naples et en Provence.

Malgré les admirables exemples de Pisanello, qui étaient alors bien connus, Francesco de Laurana se montre assez timide dans l'exécution de ses médailles; elles ne manquent pourtant pas de saveur, et le buste de Jeanne de Laval, malgré la laideur si caractéristique du modèle, nous donne un avant-goût de ces nuances délicates qui font le charme des bustes féminins de la période sicilienne de notre artiste.

Après la désastreuse expédition contre Ferdinand Ier, roi de Naples, René se vit dans la nécessité de modérer ses dépenses. Les artistes peuvent vivre seulement là où il y a fêtes et honneurs; aussi Francesco de Laurana et Pietro da Milano quittèrent le bon roi René. Pendant les années 1468-1471, notre artiste travailla en Sicile : le 2 juin 1468, il signa un engagement pour la construction de la chapelle Mastrantonio, dans l'église du couvent de Saint-François, où il devait exécuter un autel en marbre sculpté, une statue de la Vierge et un tombeau; le 16 août 1469, il s'engageait à exécuter une Madone pour l'église de Monte San Giuliano, à Erice, où précédemment il avait sculpté une autre statue, et, au cours de cette même année, il exécutait la statue de la Vierge pour le *Dôme* de Palerme. En 1471, il sculpta une délicieuse statue de la Vierge pour l'église du Crocifisso de Noto, qui porte sa signature. Cette période est la plus heureuse et celle que nous connaissons le mieux. Entre 1471 et 1474, il y a une lacune dans les documents qui le concernent; quelques écrivains pensent qu'il était retourné en Provence; du moins, on lui attribue le tombeau de Charles IV, comte du Maine, frère cadet de René. C'est aussi à cette époque que l'on attribue le buste de Battistina Sforza, femme de Frédéric de Montefeltre, duc d'Urbin.

En 1474, il retourne en Italie; Ferdinand venait de fiancer sa fille Béatrice avec le roi de Hongrie. Le nom de Laurana figure dans les paiements de la trésorerie aragonaise, en date du 26 mars 1475, pour avoir sculpté la statue de la Vierge, destinée au portail de l'église de Castelnuovo, à Naples.

Laurana se trouvait à Naples lorsqu'eut lieu, le 15 septembre 1476,

le mariage de Béatrice d'Aragon, quatrième enfant de Ferdinand Ier et d'Isabelle Chiaramonte, avec Mathias Corvin, roi de Hongrie : il fut choisi pour exécuter le portrait de cette princesse et il semble avoir mis dans cet ouvrage toute son âme d'artiste. Béatrice d'Aragon a dû même poser plusieurs fois pour l'artiste, car il l'a représentée avec des coiffures et des costumes variés. Le premier portrait date probablement de 1474, quand Béatrice avait entre 16 et 17 ans[1]. On connaît six bustes, dont trois, sûrement, reproduisent les traits de Béatrice d'Aragon. Celui de la collection Dreyfus semble le plus juvénile (Rolfs, pl. 49); il a, sur le socle, un cartouche avec l'inscription : DIVA BEATRIX ARAGONIA; la chevelure est couverte d'un voile ; la robe est simple et a pour tout ornement un galon brodé. Viennent ensuite les bustes de Berlin et de la collection Seligman. Celui de Berlin est finement sculpté, avec une précieuse recherche des *argutiæ minutiarum ;* la chevelure est à découvert et capricieusement disposée en nattes contournées: la robe est en riche brocart de Venise, à dessin de grandes fleurs; sur le socle, on voit un cartouche à volutes sans incription et des figures couchées. Le buste de la collection Seligman ressemble beaucoup à celui de Berlin; les cheveux sont retenus par un ruban, le corsage est fort simple et largement ouvert sur la poitrine; comme celui du buste de Berlin, il était orné d'un bijou rivé dans le marbre; il repose sur un socle ovale, offrant sur sa face, à droite et à gauche d'un cartouche rectangulaire, des bas-reliefs composés de ces sujets que les artistes du xve siècle copiaient avec beaucoup de fantaisie sur l'antique : ce sont des Centaures enlevant des nymphes et, plus loin, des *putti scherzosi.* Il y a là une lointaine reminiscence de sujets donatelliens. Nous connaissons, par de nombreuses reproductions en bronze, ce motif de deux Centaures enlevant des nymphes; il se trouve souvent sur des couvercles d'encriers et de coffrets à bijoux, de l'école de Padoue de la fin du xve siècle, et on l'a attribué, sans aucune vraisemblance, à Caradosso, peut-être à cause de la description qu'un écrivain contemporain de ce maître nous a laissée d'une merveilleuse salière en argent, de l'orfèvre milanais, sur laquelle était représenté un combat de Centaures et de Lapithes. Des motifs analogues se voient sur des bas-reliefs du Palais Fontana, à Milan, par Bramante et sur des peintures du château des Visconti de Invorio Inferiore. Sur une corniche de l'arc de triomphe d'Alphonse, nous voyons une Centauresse dans une attitude semblable et un Centaure est représenté également sur la bordure du retable d'Avignon.

1. Elle était née le 14 novembre 1457 (notar Giacomo). Un portrait de Béatrice se trouve dans le livre d'heures d'Attavante de Florence, 1487. (Catal. Mss. de la Bibliothèque royale des ducs de Bourgogne. Bruxelles et Leipzig, 1842, CXI, CXIII, CXXXVI; on connaît également un bas-relief par Jean de Dalmatie, au Kunsthist. Museum de Vienne.

Les autres bustes, présumés de Béatrice d'Aragon, se trouvent au Louvre, dans le Hof-Museum de Vienne et dans la collection de Mme E. André, à Paris. Sur le buste du Louvre, la chevelure est couverte d'un serre-tête; sur celui de Vienne, d'une coiffe à résille.

On connaît également plusieurs masques en marbre, reproduisant les traits de Béatrice et probablement aussi ceux de sa sœur Éléonore[1].

Francesco de Laurana retourna en Provence vers 1478; son nom est cité en 1478 et 1480 dans les comptes et mémoriaux du roi René[2], et ces documents nous apprennent qu'il est l'auteur d'un bas-relief en marbre que le roi destinait à l'église des Célestins d'Avignon, et qui fut terminé en 1481, un an après la mort de René.

Un nommé *Laurens* travaillait en 1490 comme fondeur et ciseleur au mausolée de Ferry II, comte de Lorraine, érigé dans l'église Saint-Georges de Nancy; mais ce monument n'existant plus, nous ne pouvons pas savoir si c'est bien de notre Laurana qu'il est question.

Francesco de Laurana avait une nature complexe et, dans les premières années de sa carrière artistique, il semble avoir percé péniblement. Depuis son séjour à la cour angevine, il jouissait pourtant d'une grande réputation; dans un document de l'an 1464, il est désigné : « Nobilis Franciscus de Laurana »[3]. Réaliste dans la conception d'ensemble, mais légèrement archaïque et maniéré dans la facture du détail, il semble varier souvent de style, et, tandis que dans certaines images de sa période sicilienne, il a l'amoureuse vision des Vierges du XIVe siècle, dans d'autres, comme par exemple dans le retable d'Avignon, il devient lourd et grimaçant. Jusqu'il y a quelques années, plusieurs critiques d'art soutenaient que Francesco de Laurana n'avait pas pu créer les délicieux bustes de Béatrice d'Aragon et de Battistina Sforza, mais la comparaison avec la statuette signée de l'église de Noto prouve le contraire. Francesco de Laurana a été, à certains moments, ébloui par le tumultueux réalisme de ses émules et il a eu le tort de vouloir parfois aborder des compositions auxquelles son tempérament d'artiste se prêtait mal. Il est facile de voir que, dans le retable d'Avignon, il est hanté par le souvenir des bas-reliefs de l'arc de triomphe d'Alphonse d'Aragon, à quelques-uns desquels il semble avoir collaboré; mais c'est dans les images mystiques de la Vierge et dans des portraits féminins que son talent devait trouver sa naturelle expansion. Ses contemporains l'ont très bien compris, aussi presque toutes les commandes dont il nous reste la preuve documentaire se réfèrent à des statues de la Vierge. Il avait le don d'envelopper ses portraits d'un charme naïf qui lui était

1. Fritz Burger, *Francesco Laurana*. Le buste de Vienne a été peint et traité à la cire chaude.
2. A. Lecoy de la Marche, *le Roi René*, doc. just., p. 278.
3. Requin, *Documents inédits sur François Laurana*. Paris, 1901.

BUSTE EN MARBRE DE BEATRICE D'ARAGON
par Francesco de Laurana.

IMP. FORTIER ET MAROTTE

personnel et qui nous permet de reconnaître facilement ses œuvres ; il savait surtout illuminer le visage de son modèle d'un rayonnement exquis de modestie, de douceur, d'affection, délicatement contenues ; ses portraits féminins nous attirent par la façon simple et naïve, légèrement précieuse, avec laquelle il exprime ce que j'appelerai « le sourire de l'âme ».

La peinture italienne de la première moitié du xve siècle nous offre de nombreux exemples de ce charme délicat et Francesco de Laurana, en sa qualité de médailleur, avait dû étudier les œuvres d'un peintre véronais d'une grande délicatesse de sentiment, Antonio Pisano ; parmi les sculpteurs, ses contemporains, c'est surtout dans Mino da Fiesole que nous trouvons cette grâce candide et il est très probable que Francesco de Laurana ait admiré et étudié les œuvres alors naissantes de Mino. Cette admiration expliquerait la différence qui passe entre les médailles un peu rudes exécutées, de 1461 à 1466, par Francesco de Laurana et les délicates sculptures faites par lui à Naples et en Sicile.

Certes, dans les portraits féminins sculptés par notre artiste à Naples, vers 1475, plusieurs détails pouvaient paraître à ses contemporains comme empreints d'un art un peu arriéré ; mais que nous importe que son œuvre soit quelque peu conventionnelle et précieuse, quand ce que nous pouvons appeler conventionnel est plus émouvant que la réalité même, et quand son maniérisme renferme l'expression d'un sentiment très délicat ?

* * *

Le buste d'homme que nous publions en même temps, vient, paraît-il, également de Naples.

Ce personnage a une physionomie très spirituelle et très ouverte ; nous nous trouvons, sans doute, en face d'un des hommes les plus éminents de la cour de Naples ; ce portrait offre, dans sa facture, une analogie frappante avec les figures de la frise centrale de l'arc de triomphe d'Alphonse.

Très probablement, le buste de la collection Seligman est du même artiste qui a sculpté, sur l'arc du Castelnuovo, la frise du char triomphal, et tout porte à croire que ce bas-relief soit l'œuvre de Pietro da Milano, sculpteur et architecte, préposé à la direction des travaux de Castelnuovo[1]. En revoyant à Paris ce remarquable buste, je parlais de cette analogie à son nouveau propriétaire, et M. Seligman me confirma dans

1. Fabriczy, *Der triumphbogen Alfons I* (*Jahrbuch*. Berlin, 1899, p. 10).

mon attribution, en me disant que Bode avait prononcé le nom de Pietro da Milano.

Malheureusement les attributions des bas-reliefs de l'arc de triomphe d'Alphonse sont encore bien incertaines. Ce monument fut projeté en 1443. par décret des « Eletti del popolo », pour commémorer la prise de Naples par les armes aragonaises. Summonte cite l'inscription d'une pierre tombale qui se trouvait autrefois dans l'église Santa Maria la Nova et qui attribue à Pietro de Martino da Milano les principaux éléments de l'œuvre :

Petrus de Martino mediolanensis ob triumphalem arcis novæ arcum solerter structum et multa statuariæ artis suo munere huic ædi pie oblata, a divo Alphonso rege in equestrem adscribi ordinem et ab ecclesia hoc sepulchro pro se ac posteris suis donari meruit MCCCCLXX.

Les *schedulae* de la trésorerie aragonaise nous montrent que ce monument est dû à la collaboration d'un grand nombre d'artistes étrangers. Marcel Reymond (*Hist. de l'art,* par M. André) en attribue l'architecture à Lucien Laurana, mais c'est une hypothèse sans preuves. Pietro di Giovanni da Varese, qui, dans un document du 4 août 1455, est dit « *Provido viro Petro Johannis de Varisio de Mediolano architectori* », et Giordano Onofrio di Giordano en furent les constructeurs[1]. En 1455, cette construction n'était pas encore très avancée. Nous en avons la preuve par une lettre de l'ambassadeur de Milan que j'ai trouvée dans les archives de Milan (Corr. estera).

L'*Oratore* du duc de Milan écrit, le 28 juillet 1455, à son seigneur, au sujet des travaux du port et de Castelnuovo, et lui dit, entre autres choses : « On ne néglige pour rien au monde les travaux du Castelnuovo, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur. A l'entrée du château, on a élevé du fossé trois grosses tours massives sur lesquelles doit reposer le pont et l'on fait un arc de marbres sculptés et travaillés « all' antica » avec une architecture somptueuse et admirable. On a déjà commencé les fondations et les marbriers travaillent avec amour et avec grande diligence. On a fixé pour ces travaux une somme de 3.000 ducats par mois. »

Pendant le règne d'Alphonse, ont travaillé à ce monument : Isaia da Pisa[2], Antonio da Pisa[3], Pietro da Milano[4], Domenico Lombardo

1. Les travaux de *muratura* étaient confiés à des artistes de la Cava ou de Como, Honofrio de Jordano, Pertello et Carolo de Marino, Coluccio de Masis (voyez Filangieri, *Diz. degli artisti*). Dans une lettre de l'ambassadeur du duc de Milan à Naples, écrite le 16 février 1456, je trouve le détail suivant très piquant : *Ritornando in Lombardia alcuni mayrstri da muro da Como non habendo le debite bolete gli furono tolti CLXXXX ducati.*

2. Cet artiste est mentionné dans une épigramme du poète Porcellius et dans le *Traité d'architecture* de Filarète (Gaye, I, 204).

3. Antonio de Pisa est mentionné dans un paiement de la trésorerie aragonaise de l'an 1458 ; il n'a donc rien à faire avec Pisanello, qui est mort en 1455.

4. Cedole della tesoreria aragonese, 1458. Il est très difficile de dégager des documents

ou Domenico da Montemignano[1]. Francesco Adzara, Paolo Romano[2], Andrea dell' Aquila[3] et Silvestro dell' Aquila. Pomponio Gaurico[4] cite aussi Desiderio da Settignano : *Desiderius qui Neapoli sculpsit fores novæ arcis.*

La mort d'Alphonse, survenue le 27 juin 1458, et la première guerre des barons, firent interrompre les travaux de Castelnuovo ; ils ne furent repris qu'en 1465. Isaia da Pisa se rendit à Rome: Pietro da Milano passa en Provence, à la cour de René.

Les médailles qu'il a modelées pour René d'Anjou ont été étudiées récemment par H. de la Tour et par Rolfs. M. de la Tour a admirablement analysé la manière de l'artiste :

« Pierre de Milan, cela est certain, ne cherche pas à embellir son modèle, et il voit la nature telle quelle: mais il la rend largement, puissamment, et il sait animer son œuvre d'un souffle de vie. Il veut être exact et son ébauchoir va jusqu'à préciser un petit détail, une verrue, sur cette face courtaude du bon roi René: mais il sait admirablement subordonner le détail à l'ensemble; cet esprit pénétrant s'entend merveilleusement à dégager les traits individuels et les plus caractéristiques. Passionné de la vérité, amoureux de la vie, il ne tombera jamais dans la mièvrerie, et si la facture paraît parfois d'une énergie un peu farouche, elle est toujours aisée, vibrante et fière[5]. »

Il est très difficile de comparer une œuvre modelée en relief très bas sur la cire, avec une sculpture en marbre et en ronde bosse ; mais, malgré cela, nous retrouvons certaines analogies entre le profil si vivant de René et notre buste. A part la façon similaire de traiter l'œil et la joue, le mouvement nerveux de la bouche, la façon de présenter la tête, légèrement rejetée en arrrière, et certaines *gaucheries* identiques, il y a surtout la force expressive des deux portraits qui est la même. Pietro da Milano, qui, des maîtres de sa jeunesse, a retenu l'amour de

les personnalités des deux artistes milanais, Pietro di Giovanni et Pietro de Martino, si toutefois ce sont deux artistes différents; Pietro di Giovanni était architecte, marbrier et sculpteur, et Filangieri a essayé de démontrer que c'etait le même artiste que Pietro de Martino Dans des documents du 31 janvier 1456 et de 1458, on trouve le paiement de la location d'une maison, où Mo Pietro di Giovanni exécutait les statues et autres sculptures pour l'arc de triomphe de Castelnuovo.

1. Domenico da Montemignano reçoit 70 ducats, le 20 juillet 1455, pour le buste du roi et pour une statue représentant saint Jean-Baptiste faite par un de ses élèves et retouchée par lui (Ced. Vol., 30, fol. 229[t] et 230).

2. Cedole 1458. Cet artiste a sculpté plusieurs statues de saints ; il paraît même, d'après un document napolitain, qu'il a envoyé de Rome des ouvrages pour l'arc de triomphe. Voyez dans *l'Arte*, III, 1900, Valentino Leonardo, *Paolo Romano*.

3. Ced. 1458. Andrea dell' Aquila était élève de Donatello. Fabriczy lui attribue un des bas-reliefs avec des guerriers qui rappellent un peu le style de Donatello E.-G. Schulz a publié une lettre de 1459 indiquant que cet artiste a fait plusieurs sculptures pour l'arc de triomphe.

4. *De sculptura*, dans le vol. IX du *Thes. antiq. græc.* de Gronovius.

5. H. de la Tour, *Revue numismatique française*, 1893.

l'expression, sait admirablement dégager l'âme de son modèle, mais il le fait avec une grande simplicité et avec le sobre réalisme d'un artisan consciencieux.

Le seul élément positivement sûr que nous ayons sur cet artiste sont ses médailles, et, avant la belle étude de M. de la Tour, la véritable valeur de ces médailles n'avait pas été comprise. Elle était si peu comprise que l'on a même, à un moment donné, attribué à cet artiste une plaquette d'argent ciselé, représentant la Guérison du paralytique, qui est probablement de Caradosso et qui n'a absolument rien à faire avec le style de Pietro de Milano[1].

Filangieri a essayé de démontrer que Pietro di Giovanni da Viconago, près de Varese, neveu de Mº Beltramo de Martino, était le même artiste que Pietro de Martino da Milano. De la Tour a le premier mis en doute cette indentification ; d'autres écrivains se prononcent décisivement pour la dualité.

Jamais, dans les paiements de la trésorerie aragonaise, nous ne trouvons ensemble les noms de Pietro di Giovanni et de Pietro de Martino; si ce sont deux artistes différents, il faudrait admettre que tous les deux avaient la direction des travaux de l'arc de triomphe et il faudrait supposer qu'ils étaient associés pour ce travail.

Dans tous les cas, c'est bien Pietro di Giovanni, le Pietro da Milano qui, en janvier 1458, avec Isaia et Antonio da Pisa, Domenico Lombardo, Francesco Adzara et Paolo Romano, prend l'engagement de compléter à forfait les sculptures de l'arc de triomphe, puisque, par des documents des années 1456 et 1458, nous voyons que Pietro di Giovanni, *mestre de fer ymatges de pedra marbre,* occupait une maison devant le château, tout près de la petite église de l'Incoronata, où il travaillait à des « statues et autres sculptures pour l'arc de triomphe : si Pietro di Giovanni n'avait pas fait partie du groupe qui, en 1450, s'était engagé de terminer à forfait les travaux de l'arc de triomphe, nous ne le verrions pas installé tout près du château et travaillant activement en 1458 à ce monument.

Comme nous l'avons déjà dit, les travaux de l'arc de triomphe furent interrompus de 1458 à 1465. Pietro di Giovanni n'avait pas hésité à abandonner Ferdinand Ier, pour prendre service à la cour de son rival, René d'Anjou. En 1465, notre artiste revient à Naples, pour exécuter l'engagement qu'il a pris vis-à-vis de la cour aragonaise. Depuis le mois de juin 1465 jusqu'à la fin de cette année, il travaille sans relâche aux bas reliefs de l'arc, avec l'acharnement d'un artiste qui veut se libérer d'une besogne qui lui pèse, et il achève les derniers morceaux dans les années 1466 et 1467. Le bas-relief représentant Alphonse sur le char triomphal est certainement son œuvre et il ne fut terminé qu'en 1467.

1. Molinier, *Gazette des Beaux-Arts* ; Migeon, *les Arts*, mars 1906.

BUSTE EN MARBRE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVe SIÈCLE
attribué à Pietro da Milano.

IMP. FORTIER ET MAROTTE

En 1468, le peintre Angelillo Artuzzo est chargé de la dorure de la couronne et du globe devant servir d'attributs à l'image du roi. (Ced. Vol. 46, fol. 33t.)

Est-ce un autre artiste que ce Petrus de Martino de Mediolano, *ad presens habitator Neapolis regius magister marmorum sculptor*, qui, en 1468, exécute une chapelle dans la cathédrale pour Messer Giovanni Caracciolo, et, en 1470, un tombeau dans la petite église de Santa Maria a Cosmadia? L'inscription funéraire de Santa Maria la Nova, transcrite par Summonte (*Hist. Neap.*, t. III, p. 14) le ferait croire, car elle fixe sa mort à l'année 1470, tandis que les *cedole* mentionnent un *Pietro de Milano marmoraro* jusqu'à l'année 1473. Mais il se peut que la transcription de la date de la pierre tombale de Santa Maria la Nova ne soit pas exacte.

Certes, en lisant les noms de Pietro di Giovanni et Pietro de Martino, on pense tout de suite à deux artistes différents: mais les notices des *schedulae* de la trésorerie aragonaise nous montrent qu'il n'y a nullement l'intention de faire une distinction entre deux artistes homonymes, et, pour ma part, je crois très plausible la proposition de Filangieri, de compléter le nom de notre artiste par Pietro di Giovanni di Martino da Viconago. Les *marmorari* de Come étaient très nombreux et il se peut très bien qu'il y eût d'autres Pietro di Giovanni; un peu à cause de cela, un peu aussi par le désir d'indiquer un atelier accrédité, notre artiste se faisait appeler Pietro di Giovanni, neveu de M° Beltramo de Martino, et, par abréviation, Pietro di Giovanni de Martino.

On a attribué également à Pietro da Milano un buste de Ferdinand Ier, roi de Naples, qui est au Louvre. S'il est de la main de Pietro de Martino, ce buste a dû être sculpté vers 1465-1466, quand l'artiste milanais revint à Naples. Ferdinand avait alors 41 ans. Ce buste a servi de modèle au graveur napolitain Liparolo, pour le portrait qu'il dessina sur les carlins à la croix et sur les cavalli de l'an 1472.

Pietro da Milano, malgré qu'il soit resté seulement trois ou quatre ans en France, a eu sûrement une influence décisive sur l'évolution de l'art français. Il vint à la cour de René dans la maturité de son talent et il se montra plus énergique et plus souple que son émule Francesco de Laurana. Francesco chercha, d'après son exemple, à donner à ses bas-reliefs un réalisme plus mouvementé; mais, dans cette périlleuse imitation, il manqua de tomber dans la boursouflure.

Les bustes de la collection Seligman nous montrent les dons les plus précieux de ces deux artistes. Le portrait de Béatrice d'Aragon, par Francesco de Laurana, est une fleur au parfum exquis; l'énergique portrait que nous attribuons à Pietro da Milano est une des plus spirituelles interprétations d'un caractère puissant.

A. Sambon.

UNE IDÉE MODERNE

UNE EXPOSITION D'ART SOCIAL [1]

Par un crépuscule enveloppé de juin dernier, assis dans la campagne, au rebord gazonné du canal qui pénètre dans la vieille ville, je regardais dans l'eau le reflet doucement verdi d'un ciel savoureux d'orange mûre : un vent léger, précurseur du lever de lune, frisait de plissements le courant moiré et l'œil s'efforçait attentif à y bien saisir la loi des stries ternes ou lumineuses, pour qu'en fût fidèlement fixé sur la toile le jeu capricieux. Interrompant l'étude par le refoulement vers les rives des eaux en sillons parallèles, un train de bois s'avançait lentement ; jusqu'à l'horizon s'échelonnaient les radeaux rectangulaires jalonnés en poupe et en proue par les silhouettes des mariniers conducteurs, perpendiculaires effilées dans l'atmosphère d'or par le prolongement des perches directrices : convoi d'arbres géants fraichement abattus, comme en témoignaient les bouquets neufs de feuilles encore printanières jaillissant le long des troncs mutilés, dérisoire espérance, quant tout espoir était mort ! Sans honte, je pleurais, connaissant l'origine des épaves.

Le pays de Flandre venait d'être saccagé. Le long des canaux, du côté du chemin de halage, sur des lieues et des lieues de territoire, des milliers et des milliers d'arbres, sans en excepter un, avaient craqué sous la cognée, pour céder la place nette aux hideux pylones de fer d'une entreprise de traction électrique. Détruites les voûtes d'ormes qui se miraient dans les routes d'argent, brisé l'éventail des peupliers ; la perspective est maintenant de poences en tôle, et, dépouillés du mystère de leurs voiles, les villages hier lointains et bleus, accourent noirs et écrasent. Ainsi décida l'Administration des Ponts et Chaussées.

Si l'on se réfugie vers la cité, le spectacle est non moins douloureux. Les promenades publiques cèdent leurs verdures aux façades utilitaires : le jardin français centenaire est expulsé pour l'école de briques rouges et jaunes où se doit enseigner la beauté ; d'autres édifices encore, des fabriques, comblèrent l'espace libre des places vertes ; l'architecture, hormis de rares efforts,

1. *De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exposition*, par Roger Marx, dans la revue : *Idées modernes*, 1909, n° 1, p. 46.

usinière et compliquée, ignore le souci du caractère local : la volonté découragée s'arrête, à quoi bon réclamer aux municipalités la mise en accord du développement industriel avec la logique des beautés régionales et naturelles pour échouer devant l'incompréhension administrative et rivaliser avec « l'ennemi du peuple », selon Ibsen.

La réflexion cependant et la foi qui dissout les obstacles, commandent de lutter sans trève ni crainte, car nombreux sont les courages inlassablement tendus sans faiblir. Hier encore, sous le patronage et avec la collaboration des personnalités les plus actives et les plus qualifiées, MM. le ministre Bernaert, Broerman, Maeterlinck, Frantz Jourdain, Walter Crane, d'autres encore, est née la *Revue Internationale d'art public*, organe de l'Institut International d'art public à Bruxelles, dont la sollicitude se prolonge de la protection des paysages et de la rue à celle des arts mobiliers. Comme l'explique son directeur Broerman, c'est par l'éducation respectant l'intelligence individuelle au lieu de comprimer les cerveaux dans un moule uniforme, que pourra s'opérer l'œuvre de rénovation artistique ; la morale civique et la morale esthétique sont sœurs, et la conscience de soi-même prise par l'individu, élèvera forcément le niveau moral d'un peuple.

« Une meilleure éducation réparera les ravages d'un vandalisme général, qui a mutilé la poésie des campagnes et la physionomie historique des villes...

» Cette éducation ruinera les commerces immoraux de la matérialité en les privant des clientèles qui les alimentent.

» Elle s'affirmera par le providentiel enseignement des arts de la vie dans la nature.

« Nous rénoverons les Arts de la vie non en imitant les œuvres glorieuses des ancêtres, mais en innovant comme eux, par esprit d'époque, dans la tradition nationale[1]. »

Ce fut là un départ des civilisations antiques.

La propagande se poursuit donc effective sur le terrain international, et si plus particulièrement nous nous attachons au mouvement créé en France, non moindres sont les raisons d'espoir et de courage. Parmi tant d'initiatives agissantes, signalons le projet de loi, publié cette année même, de M. le député Beauquier, impliquant l'obligation pour nos villes, d'un plan d'agrandissement en concordance avec leur caractère et le besoin de verdoyants espaces, poumons nécessaires des grandes agglomérations.

Mais, des propositions d'utilité immédiate qui apporteraient à la rénovation de l'art public une inappréciable impulsion, il en est une à retenir en cet instant pénible pour notre art national ; originale entre toutes, récemment émise dans la généreuse revue *Idées modernes*, par un généreux promoteur, dès longtemps averti, M. Roger Marx, l'attitré critique en ces matières, parce qu'infaillible guide d'un goût exquis, consolidé par une vie d'études et d'œuvres. Celui-là est un véritable fondateur de la cité future où sera respectée la nature, et où la peinture et la sculpture, dans leurs fonctions décoratives, interviendront avec les industries de l'ameublement jusqu'à l'objet usuel, pour assurer à la patrie la prééminence du goût et, partant, de la richesse.

Justement tourmenté par le déclin du goût en ce pays, de l'individualité

1. Eug. Broerman, *l'École dans la nature, l'éducation morale et rationelle* (*Revue de l'Institut d'art public*, nos III et IV, décembre 1909, p. 3 et 4).

qu'il a toujours ardemment préconisée et qui semble aujourd'hui défaillir en maintes branches de nos arts nationaux, M. Roger Marx a compris l'antagonisme superficiel de l'industrie utilitaire et de la grâce française. Le siècle des ingénieurs ne doit pas devenir significatif d'une ère exclusive des beautés de notre sol et des qualités de charme innées à notre race, et entre l'ingénieur et l'architecte une conciliation s'impose. Notre production mobilière en péril ne peut pas demeurer plus longtemps en stagnation, car la vie d'un peuple est intimement dépendante de son art social. Justesse de vision d'autant plus heureuse qu'elle établit la subordination au progrès de la question économique, le dilemne se pose : sortir de l'ornière ou succomber, car l'étranger nous devance dans cette nécessité du renouvellement. Le remède le plus pratique, à l'avis de M. Roger Marx, pour cimenter les alliances réclamées, stimuler la concurrence et réveiller de la léthargie nos forces conceptives, aux ressources cependant incomparables, c'est une exposition internationale d'art social.

Telle est, en abrégé, l'idée nouvelle : pour en mieux apprécier le bon sens, il convient d'analyser l'article de son auteur sur l'actualité de l'art social. Son raisonnement lucide, sa documentation savante, édifient conformément à la pleine richesse du verbe.

Le temps n'est plus du sujet noble, unique champ restrictivement permis à l'évolution de la mentalité picturale, non plus de la limitation aux arts purement somptuaires, et M. Roger Marx, à son point de départ, trace en termes sûrs l'axiome d'un art social, en cela d'accord avec les philosophes et les esthéticiens dont il a médité la pensée pour la rayonnante maturité de la sienne. Après Ruskin et Morris, Auguste Comte, Saint-Simon, Proudhon, qui disserta de l'art et de sa destination sociale ; Guyau, l'auteur de *l'Art au point de vue sociologique ;* Edmond Picard, avec *la Socialisation de l'art*, et nombre d'éminentes clairvoyances, comme celle de Léon de Laborde dans son rapport sur l'Exposition de Londres de 1851 ; il a attesté le besoin d'embellir les chemins de la vie jusqu'aux sentiers les plus discrets et d'étendre à tous et à tout le bienfait de la beauté. Ce n'est point l'étude de ceux-là qui détermine sa conviction, car il est des germinations d'idées spontanées propres aux esprits d'élite qui sont le cerveau d'une nation, mais les analogues floraisons des exceptionnels terrains viennent mutuellement se contrôler pour mieux démontrer l'exemple et la vérité de leur éclat.

A la diffusion de ce panthéisme régénérateur, à la propagation de cette religion de la beauté, le passé du littérateur fit emploi et preuve de ses ressources combatives ; ses propositions furent recueillies, en dépit des inerties des majorités, parce que telle est la loi du bon effort et du bon grain, dont un seul suffit pour assurer l'épi et retrouver l'abondance. Sous la poigne du bon semeur, tournoyèrent dans le vent pour retomber au sillon nourricier les grains lourds d'un avenir meilleur ; ce furent des conférences, des articles, des livres, dont je retiens spécialement pour la cause ceux de *la Décoration et l'art industriel à l'Exposition de 1889* et de *la Décoration et les industries d'art à l'Exposition universelle de 1900*[1]. Dans ces ouvrages, qu'il m'échut d'analyser[2], le langage

1. *La Décoration et l'art industriel à l'Exposition universelle de 1889*, par Roger Marx. Paris, ancienne maison Quentin, 1890. In-8°.

— *La Décoration et les industries d'art à l'Exposition universelle de 1900*, par Roger Marx. Delagrave, éditeur, 1901. In-4°.

2. *L'Art social*, par Henri Duhem (*la Revue contemporaine*, 10 mai 1902. Juven éditeur.)

riche d'images précieuses et de clarté condensait l'histoire des étapes décennales: l'ordonnance de l'habitation au dehors comme au dedans, la parure de la rue et du foyer, la plastique, la mise en valeur du bois, de la pierre et du métal, autant de techniques où se complut la sagacité raffinée de l'auteur à dresser le constat de notre actuel bilan, en des conclusions impartiales qui, sévères aux défaillances, fraternelles au progrès, permettaient l'espérance du maintien de notre suprématie artistique par le renouvellement. Aujourd'hui, le rappel de ce passé requiert l'attention soutenue pour les desiderata de M. Roger Marx.

L'espoir d'un renouveau, conçu en 1900, ne s'est pas réalisé; l'affranchissement était illusoire. Si le mérite est grand de signaler les voies qui mènent à la victoire, supérieur est le courage, quand il est temps encore, de s'opposer à la défaite, de réveiller les troupes aveulies dans l'inactive et présomptueuse confiance en les anciens triomphes; or, sa décadence prépare cette défaite à l'industrie française sur le terrain esthétique et économique. Insoucieux de réserves neuves, nous nous sustentons de la moisson de gloire des siècles périmés, dont les artisans œuvrèrent selon la vie de chaque époque: actes de foi, s'incurvèrent en entrelacs de branches et en gestes orants de mains jointes les arcs des cathédrales gothiques; le style correspondit aux fastes de la Renaissance et aux pompes du grand siècle siuuant après en courbes voluptueuses, pour se redresser à l'évocation des souvenirs antiques aux règnes du XVIIIe siècle: saisons de splendeur pour le génie français. En une phrase légère et charmante, comme l'esprit national, M. Roger Marx en définit la cause : « Les raisons de cet ascendant ont été maintes fois rappelées: il tient à la politesse des mœurs, à ce sens ingénieux et affiné de la grâce, de l'élégance, de la mesure, que la France reçut en partage avec d'autres pays de petite étendue et de climat tempéré, la Grèce et le Japon ».

Pourquoi, toutefois, s'obstiner en souvenirs, en reconstitutions épuisantes ? Si rien n'est plus exquis que la vie familiale avec l'amical entour des meubles des grands parents, si le goût, aussi rare que le génie, est louable, qui, dans le même esprit, sait réapparenter les beaux spécimens d'une époque, rien n'est plus fastidieux que l'existence dans un musée de meubles réunis par gloriole, avec la certitude pour le parvenu de ne pas faire erreur à la remorque d'une mode consacrée. Et si la manie bourgeoise s'en mêle de simuler le raffinement par l'ostentation d'un mobilier imité d'une époque, nous descendons vite au pastiche qui confine au décor théâtral, sinon au grotesque. C'est là le courant qu'il est nécessaire d'endiguer. Il est certes des reconstitutions, curiosités d'architecture, comme d'ébénisterie, dont la préciosité indéniable, qui n'a cure du milieu, a en outre le grave tort de dépasser, par le fini de l'exécution, celle du meuble ou de l'édifice original; mais de suite, sans échelon intermédiaire, nous nous abaissons à l'écœurante banalité de l'hôtel et de l'ameublement de style « courant » qui, celui-là, sévit et empoisonne. Dans les manufactures, le travail de l'ouvrier suit la loi de l'habitude, et la belle race de nos ouvriers d'art, qui y trouve momentanément assuré le pain quotidien dans l'éternisation d'une redite consacrée, y consume ses facultés d'initiative.

Bien-être momentané, répétons-le, car la sécurité actuelle engendrera la ruine de demain, l'art et l'industrie qui ne se renouvellent pas, suivant les conditions de la vie et du temps, sont voués à la mort certaine; maints peu-

ples étrangers l'ont compris dont les facultés inventives ne sont certes point comparables aux nôtres, mais dont l'esprit pratique et réfléchi a saisi que l'aliment des fleuves millénaires est l'eau nouvelle des sources d'un même sol.

A l'origine des responsabilités, signalons les défectuosités de l'enseignement. Les professeurs de dessin de nos académies, par exemple, pas plus qu'elles-mêmes, ne sont créés pour perpétuer uniquement une race de professeurs destinés à professer; ils existent pour enseigner les règles, comme pour favoriser l'éclosion des spontanéités. Le vice n'est pas singulier, d'ailleurs, et sans que cela soit une digression, disons que pas davantage les maîtres de l'enseignement supérieur des belles-lettres ne conquièrent les grades pour la seule répétition du cycle de la maîtrise: la gymnastique grammaticale et mécanique, qui doit aider à la reconstitution d'un texte, ne doit pas échouer en une recette souveraine pour la réussite des sages candidats, car elle implique le moyen qui facilitera l'accès des hautes littératures et la conscience d'eux-mêmes aux cerveaux éveillés dont la note intellectuelle mérite un coefficient de faveur.

Moins de confusion entre le moyen et le but au détriment de l'éveil des audaces, partout la plus haute moralité de la société sera atteinte par le respect et l'encouragement de l'individualité. Mieux vaut l'écart d'un esprit neuf que sa jugulation pour la suprématie du médiocre. Le bon coursier sait retrouver la norme et conserver l'allure.

Si l'apparente sécurité de l'habitude conduit les institutions à la bureaucratie et à la dégénérescence, il en va pis encore pour les industries de libre concurrence, où de quelque horizon une brise instructive apporte à tout instant l'écho d'une activité. Guerre à « l'hostilité contre tout changement, fréquente, sinon constante, chez les fabricants, chez les industriels », adversaires responsables des modèles nouveaux qui causent la mévente des modèles anciens d'exploitation routinière. La maladie est signalée, il faut la soigner au mieux, et le bon citoyen est celui dont l'étude propose un sérum contre la contagion. M. Roger Marx s'emploie à l'amélioration du paupérisme qu'il dévoile, et sa proposition en ce sens d'une exposition d'art social mérite d'être accueillie avec une sollicitude empressée. « Le mieux est de se remettre à la tâche, de reprendre l'œuvre de régénération au point où elle en était restée. »

Contrairement au bazar onéreux dans lequel se compromet forcément la leçon d'une exposition universelle, celle préconisée aurait le mérite de poursuivre un but de relèvement déterminé, de stimuler la production et l'énergie par un caractère international « favorable à la comparaison, en montrant sous quelles espèces s'est traduite au XXe siècle la socialisation de la beauté. Il faudrait qu'elle fût moderne, que toute réminiscence du passé s'en trouvât exclue sans pitié, les inventions de l'art social n'ayant d'intérêt et de raison d'être que dans la mesure où elles s'adaptent rigoureusement au temps qui les voit paraître ». L'exposition italienne de Turin, en 1902, fut l'aube d'un renouveau pour notre sœur latine, l'Italie.

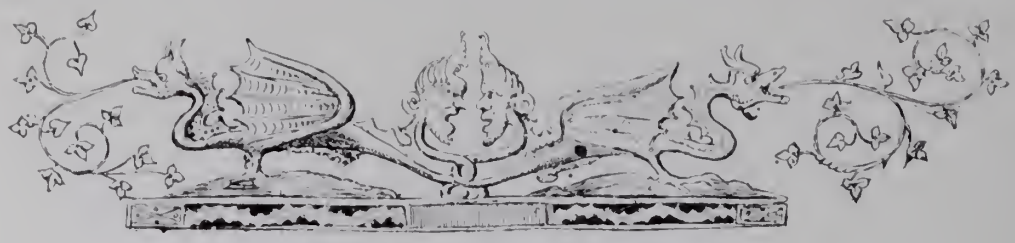
Si variées soient les recherches de l'esprit humain, les pensées élevées se rencontrent dans une même sphère, vers le commun mobile de l'amélioration justificative de leur sincérité et de leur perspicacité. « Venez donc, vous par qui les objets usuels sont revêtus de beauté, venez en foule harmonieuse... artisans, artistes, consolateurs, qui nous donnez la joie des formes heureuses et des couleurs char-

mantes, bienfaiteurs des hommes, venez avec les peintres, les sculpteurs et les architectes. Avec eux la main dans la main, acheminez-vous vers la cité future ». C'est l'appel à la concorde de M. Anatole France dans un de ses fraternels discours. Il vient à la rencontre du projet de M. Roger Marx, l'inventeur du bienfaisant moyen de parfaire cette union. Dans une entente harmonieuse, dans la compréhension de la Nature mère et de la Vie marcheront de pair avec leurs frères, pacifiques conquérants des industries d'art, les architectes et les ingénieurs, les coloristes et les ciseleurs.

Pour cela, il faut saisir et retenir l'idée dont l'exécution, suivant le plan concepteur, serait une commémoration de la troisième République et, dès maintenant, ouvrir le champ à son étude. A côté des progrès accomplis dans les aristocraties voisines, dans notre État libre justement préoccupé de réformes sociales, trop volontiers se délaisse aux plans éloignés la réforme d'art social, condition et conséquence des premières, puisqu'elle se confond avec les nécessités de la vie matérielle et morale. Les soucis du pouvoir lui laissent rarement en la question le loisir d'écouter les voix de l'élite à qui fut permise l'accès des certitudes; par ailleurs, les aptitudes humaines ne sont pas universelles; cependant qu'à l'appel de cette élite en marche vers la beauté, l'attention sollicitée se fixe, car de part et d'autre l'étude et la culture ont le même aboutissement : le bien du peuple.

HENRI DUHEM.

Douai, 1909.



BIBLIOGRAPHIE

Les Arts du tissu, par Gaston Migeon (collection des *Manuels d'histoire de l'art*). — Paris, 1909, H. Laurens, éditeur. 1 vol. in-8°.

Les différents arts industriels touchent plus ou moins à ce qu'on est convenu d'appeler les *arts majeurs*. Mais quel art mineur, plus que l'art textile, s'approche de la peinture? Les *arts du tissu*, sans doute, comprennent la broderie et la dentelle, qui ne sont que des arts de parure, — souvent exquis, d'ailleurs, — mais ils comprennent aussi l'art de décorer les étoffes, où certaines époques semblent avoir mis le meilleur de leur effort esthétique, et surtout la tapisserie : il suffit de rappeler les cartons de Raphaël pour les tapisseries du Vatican, c'est-à-dire une des plus rares et des plus complexes perfections de l'histoire de l'art, pour faire mesurer l'importance de ce rameau des arts textiles. L'histoire de la tapisserie est en fait un des chapitres les plus importants et les plus séduisants de l'histoire de l'art.

On comprend sans peine quel intérêt présente un ouvrage d'ensemble comme celui que publie aujourd'hui M. Gaston Migeon, le très distingué et très savant conservateur du Louvre, — ouvrage où sont condensées, pour la première fois, l'histoire des tissus à décor, l'histoire de la broderie, l'histoire de la tapisserie (*arazzi* et tapis) et l'histoire de la dentelle. Un tel volume, si riche sans être touffu, tant l'auteur apporte de clarté à l'exposé des faits, rend un inappréciable service aux études d'art. Il est inutile de mettre en relief l'utilité, pour quiconque s'intéresse aux arts décoratifs, d'une étude d'ensemble, écrite sur ce plan complet et nouveau. Mais qu'on remarque bien à quel point une telle synthèse est précieuse pour ceux qu'intéresse plus spécialement l'évolution des arts majeurs : en effet, aucun art n'a exercé tant d'influence sur l'évolution des styles que l'art du tissu ; aucun n'a porté plus loin, d'une façon plus capricieuse, plus rayonnante, le reflet du goût, du génie des races. Les influences du tissu byzantin et du tissu d'Extrême-Orient sur l'art sassanide, celle du tissu sassanide sur les arts d'Europe et sur ceux d'Asie, — sur ceux de l'Asie arabe et même sur ceux de l'extrême Asie, — voilà des points extrêmement importants, non pas de l'histoire de l'art industriel, mais bien de l'histoire générale de l'art. Or, des questions d'influence d'une semblable étendue sont fréquentes dans l'étude des arts textiles, les tissus ayant toujours été portés par le commerce d'un bout du monde à l'autre; et ces questions, on ne peut plus les étudier, dorénavant, sans se reporter d'abord à l'ouvrage synthétique de M. Migeon.

J'en ai dit assez, je crois, pour recommander aux amis de l'art ce livre, écrit avec une sobriété élégante et une clarté remarquables. L'érudition de M. Gaston Migeon est toujours très sûre et très scrupuleuse, et elle a ce mérite rare de ne pas être moins certaine ni moins profonde dans les questions d'art asiatique que dans les questions d'art européen. M. Migeon a voyagé en Chine et au Japon. Il connaît les civilisations perse et arabe. Sa science

est donc personnelle dans toutes les provinces de l'art décoratif. Nul autre n'aurait pu écrire un tel ouvrage, qui embrasse un si grand nombre de siècles et un nombre presque égal de contrées.

JEAN DE FOVILLE.

* * *

Saint-Pol-de-Léon, par Lucien-Th. LÉCUREUX (collection des *Petites monographies des grands édifices de la France*). — Paris, H. Laurens, in-16.

C'est tout un coin de Bretagne, d'une âpre et originale saveur, que décrit M. Lécureux dans cet excellent volume de la collection des *Petites monographies des grands édifices de la France*. En effet, non seulement il y étudie le fameux *Kreisker* et la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon, mais il nous conduit dans les environs de cette petite ville et nous arrête devant chacun des édifices de ce coin de Basse-Bretagne, où l'on retrouve des noms célèbres : Roscoff, Kerjean, Kerouzéré, etc.

* * *

Périodes historiques de Bologne, par Pierre de BOUCHAUD. — Paris, Grasset, in-16.

Ce volume est une excellente monographie, qui peut servir de commentaire à tous ceux qu'intéresse l'art de Bologne, — art aux destinées changeantes, tantôt pauvres, tantôt glorieuses à l'excès, d'une gloire qui devait elle-même connaître sa décadence. Mais M. de Bouchaud, qui est le poète des *Lauriers de l'Olympe*, n'a pu écrire cette simple monographie sans y mettre une chaleur d'imagination qui ajoute un charme très rare à cet ouvrage utile. Ceux qui aiment le poète auront plaisir à le retrouver ici sous son manteau d'historien.

J. F.

* * *

Le Château de Rambouillet, par Henri LONGNON (collection des *Petites monographies des grands édifices de la France*). — Paris, H. Laurens, in-16.

Une promenade à Rambouillet, c'est une promenade au cœur de l'ancienne France, de la France des *Précieuses* et de la France classique. M. Longnon nous guide, dans cette promenade, avec beaucoup de discernement et de goût : son livre sera le *vade-mecum* de tous ceux que tentera l'excursion de Rambouillet, à la fois si facile et si séduisante.

J. F.

* * *

Caen et Bayeux, par Henri PRENTOUT (collection des *Villes d'art célèbres*). — Paris, H. Laurens, in-4°.

Voici un volume exquis, destiné à tous ceux qui aiment l'ancienne France et les vieux monuments. Les deux villes normandes, illustrées ici avec tant de savoir et de goût par M. Prentout, gardent en elles le charme vivant du passé. L'art roman, l'art gothique, la Renaissance même et l'âge classique, les ont peuplées de chefs-d'œuvre : ces chefs-d'œuvre sont admirablement mis en relief ici par le talent de l'auteur et l'abondance des gravures.

J. F.

CARNET DE L'AMATEUR

Un buste en cire de Léonard de Vinci. — Il n'est question, dans les journaux, que des doutes émis au sujet du buste de cire récemment acheté par le musée de Berlin pour la somme de 200.000 francs; mais déjà il y a un revirement dans l'opinion publique en faveur de cette œuvre.

Le buste a été vendu par un marchand de Londres qui l'avait acheté, pour une centaine de livres, d'un autre marchand qui, à son tour, l'avait acheté à Southampton pour une très modeste somme. Il avait été confié jadis au restaurateur Lucas, qui a fait plusieurs têtes en cire imitant les sculptures du XVIe siècle, et on a retrouvé une photographie de ce même Lucas, faite pour étudier la restauration du buste : en effet, l'artiste anglais avait fait poser un de ses apprentis à côté du buste, de façon à compléter par son bras le bras cassé du buste.

La charmante tête en cire du musée de Lille a motivé les mêmes doutes. Retenue longtemps comme une œuvre antique — il existe à Naples un masque en cire antique trouvé à Cumes, — elle fut ensuite donnée à Raphaël, puis à Léonard, à Verrocchio, au Florentin Orsino, célèbre modeleur en cire, dont parle Vasari ; récemment, elle a été attribuée par M. Carotti, de Milan, au XVIIIe siècle. Cela n'empêche pas les curieux d'art de rester longtemps en contemplation devant ce petit chef-d'œuvre.

* * *

Paysages célèbres. — Une des villes les plus curieuses au point de vue des souvenirs historiques, Spalato, est menacée par des projets d'édilité qui vont faire disparaître son intéressant cachet pittoresque. La *Gazette des Beaux-Arts*, dans sa chronique, signale avec tristesse ce fait. Les améliorations hygiéniques pourraient très bien être accomplies sans toucher à ces curieuses constructions qui, à travers les siècles, se sont groupées autour du célèbre palais de Dioclétien.

* * *

Cours d'archéologie et d'histoire de l'art. — Au Collège de France, M. E. Babelon étudiera les origines historiques et les divisions pondérales de la monnaie romaine sous la République, les samedis, à 5 heures et la numismatique de la Troade et de l'Ionie, les jeudis, à 5 heures.

M. G. Lafenestre étudiera les arts du XIVe siècle dans les républiques italiennes, les mardis et jeudis, à 10 heures 1/2 du matin.

M. Georges Bénédite continuera l'étude comparée des scènes relatives à l'agriculture chez les anciens Égyptiens, les mercredis, à 5 heures.

* * *

Un nouveau groupe de Sansovino. — M. Domenico Rupolo, inspecteur de la surintendance des Monuments de Venise, a retrouvé, dans la sacristie de l'église du Rédempteur, à la Giudecca, un groupe en bronze de Sansovino, représentant la *Vierge avec l'Enfant*.

* * *

Les Ventes. — Les principales ventes du mois de novembre ont été celles des collections von Lanna, à Berlin, et de M. Doisteau, à Paris. Les prix ont été fantastiques. Une très belle châsse de Limoges, de la collection Lanna, a été payée près de 160.000 francs; à la vente Doisteau, une bague en or émaillé a été adjugée 13.500 francs. Au moment où nous allons sous presse, commence la vente Polovtsoff, dont nous donnerons un compte rendu dans notre prochain numéro. Les enchères principales seront probablement pour les quatre tapisseries des Amours des Dieux, d'après Boucher, qui sont estimées un million.

L'AMATEUR.

Le Gérant : ÉMILE BONNET.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12 RUE GODOT-DE-MAUROI.

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

MONNAIES ET MÉDAILLES

Objets d'Art et de Haute Curiosité

NAPLES	PARIS	NEW-YORK
Piazza dei Martiri	19, Rue Lafayette 34, Rue de Provence	479, Fifth Avenue

TÉLÉPHONE 267-24

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ETRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE

400 pages et 5 planches

Prix : 28 francs

Adresser les commissions au siège de la Revue LE MUSÉE, 34, rue de Provence, Paris (9e).

MM. MANNHEIM
EXPERTS
7, Rue Saint-Georges, 7

OBJETS D'ART
et de haute Curiosité

HARO & Cie
PEINTRE-EXPERT
Direction de Ventes Publiques

RESTAURATION DE TABLEAUX
Tableaux Anciens & Modernes de 1er ordre
14, Rue Visconti et Rue Bonaparte, 20

JACQUES SELIGMANN
23, Place Vendôme, PARIS

OBJETS D'ART, CURIOSITÉS
Ameublements Anciens

Librairie Artistique et Littéraire
Fondée en 1878
CHARLES FOULARD
7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques. — Téléphone : 828-04.

L. ANDRÉ
15, Rue Dufrénoy, PARIS

RESTAURATION
D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITE

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES
D.-A. LONGUET
Reproduction de
Dessins, Gravures, Tableaux, Objets d'Art
PHOTOCOLLOGRAPHIE, AUTOTYPIE, HELIOGRAVURE
250, Faubourg Saint-Martin, PARIS
TÉLÉPHONE 403-54

Dr EUGEN MERZBACHER NACHF
10, Karlstrasse, 10
MUNICH

Monnaies & Médailles

JEAN-P. LAMBROS
Rue Parthénagogion, 14A — ATHÈNES
Maison fondée en 1840

Antiquités — Médailles

A. VAGNER
49, Avenue de Ségur, PARIS

RESTAURATION DE MEUBLES ANCIENS
VIEILLES BOISERIES, VIEUX CADRES, ETC.
Peinture, dorure et laquage vieillis
PEINTURES DE MEUBLES ANCIENS

JULES FLORANGE, I.
EXPERT EN MÉDAILLES
17, Rue de la Banque, PARIS

Numismatique & Sigillographie
LIBRAIRIE NUMISMATIQUE

ED. BOUET
17 et 19, RUE VIGNON — PARIS

Réparations d'Antiques
MARBRES, BRONZES, TERRES CUITES

P. & P. SANTAMARIA
84, Via Condotti, 84
ROME

NUMISMATIQUE
INTAILLES ET CAMÉES ANCIENS

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC
Agréé par le Tribunal
BEDEL & Cie

Bureau central : *18, Rue Saint-Augustin.*
Bureau de Passy : *18, Avenue Victor-Hugo.*

MAGASINS
194, rue Championnet.
308, rue Lecourbe.
14, rue de la Voûte.
2 et 4, rue Véronèse.
16, rue Barbès (Levallois).

S. DE ANGELIS & FILS
Galleria Principe di Napoli
NAPLES

Copies des Musées

EGGER FRÈRES
I. Opernring, 7 — VIENNE

Monnaies et Médailles
ANTIQUITÉS

C. & E. CANESSA
19, Rue Lafayette, 19
PARIS

Expertises de Collections

Revue scientifique
RIVISTA ITALIANA DI NUMISMATICA
Directeurs :
Comte ERCOLE & Francesco GNECCHI

Abonnement : 20 francs par an.
MILAN, 10, Via Filodrammatici.

Collection de Photographies W. A. Mansell & Cie

ANTIQUITÉS

Égyptiennes, Assyriennes, Grecques et Romaines

Les Marbres du Parthénon

Terres cuites, Vases, Bronzes, etc., du British Museum

CATALOGUES ILLUSTRÉS, franco 0 fr. 75.

TABLEAUX

des grands Maîtres anciens et modernes
des Galeries publiques et Particulières de la Grande-Bretagne

CATALOGUE ILLUSTRÉ, franco 1 fr. 50.

405, Oxford Street, Londres

MONNAIES ANCIENNES

ET

OBJETS DE FOUILLE

Spécialité : *Monnaies Grecques et Romaines*

ACHAT ET VENTE

Tous les ans, Importantes Ventes aux enchères.
Catalogues richement illustrés.

Dr JACOB HIRSCH, Numismate, Arcistrasse, 17, MUNICH (Bavière)

Adresse télégraphique : STATER MUNCHEN.

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

PARIS A LONDRES

(Viâ Rouen, Dieppe et Newhaven, par la Gare Saint-Lazare).

SERVICES RAPIDES TOUS LES JOURS ET TOUTE L'ANNÉE

(DIMANCHES ET FÊTES COMPRIS)

Départs de Paris Saint-Lazare :

à **10 heures 20 matin** (1re et 2e classes seulement) et à **9 heures 20 soir** (1re, 2e et 3e classes).

Départs de Londres :

Victoria (Compagnie de Brighton), à **10 heures matin** (1re et 2e classes seulement).
London-Bridge et **Victoria**, à **8 h. 45 soir** (1re, 2e et 3e classes).

Trajet de jour en 8 h. 40.

GRANDE ÉCONOMIE

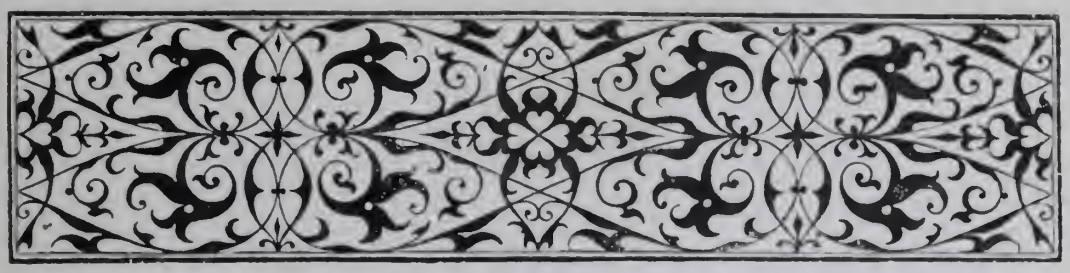
Billets simples, valables pendant 7 jours :
1re cl., 48 fr. 25 ; 2e cl. 35 fr. ; 3e cl., 23 fr. 25.

Billets d'aller et retour valables pendant un mois :
1re cl., 82 fr. 75 ; 2e cl. 58 fr. 75 ; 3e cl., 41 fr. 50.

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours, ainsi qu'à Brighton.

Billets d'aller et retour valables 14 jours, délivrés à l'occasion des Fêtes de Pâques, de la Pentecôte, de l'Assomption et de Noël, de Paris Saint-Lazare à Londres et vice-versa :

1re classe, 49 fr. 05 ; 2e classe, 37 fr. 80 ; 3e classe, 32 fr. 50.



A NOS LECTEURS

Avec ce numéro, cesse la publication du Musée. *Pendant six années de suite, nous avons combattu de toutes nos forces en faveur de la liberté de l'art, et, par des exemples vigoureux de l'art antique, nous avons essayé de démontrer où réside la vraie inspiration. Obligés, par des circonstances indépendantes de notre volonté, de cesser — du moins pour le moment — la publication de notre revue, nous remercions vivement nos lecteurs du chaleureux appui qu'ils nous ont donné et nous les prions de vouloir agréer nos vifs regrets de ne pouvoir continuer cette œuvre qui nous avait valu leurs sympathies.*

LA DIRECTION.

LA COLLECTION THIERS

La collection Thiers renferme des chefs-d'œuvre de l'art italien des XVe et XVIe siècles. Les bas-reliefs en terre cuite de Verrocchio représentant des anges, maquettes du monument du cardinal Fortiguerra; le *Trivulzio* attribué à Léonard et même l'*Amphitrite* de Sansovino, prennent place parmi les œuvres qui marquent dans l'histoire de l'art.

Adolphe Thiers était très éclectique dans ses goûts; mais il se laissait aller souvent à des engouements subits, quelquefois très heureux, quelquefois tout à fait erronés. Personne pourtant n'aurait osé, sitôt après sa mort, choisir parmi les objets qu'il avait légués à nos musées nationaux; aussi toutes les œuvres d'art, tous les bibelots, les moindres brimborions, furent transportés pêle-mêle de la rue Spontini au Louvre.

Jamais on n'a vu plus bizarre assemblage. Ceux qui ont groupé les objets dans les deux grandes vitrines de la première salle n'ont eu évidemment qu'un seul souci, celui d'en réunir dans un espace restreint le plus grand nombre possible. Une réduction de la *Vénus Callipyge,* précise et sèche, faite à Naples à l'époque de Murat, semble repousser du coude une délicieuse figurine antique ; une banale reproduction galvanoplastique noie dans l'ombre une fine sculpture de la Renaissance; un *Saint Georges* du XIXe siècle semble vouloir transpercer de sa lance un Mirabeau fougueusement déclamateur. Le tout fait penser à ces musées de province, où une statuette de la Renaissance est placée entre un caméléon et un œuf d'autruche.

On a souvent invoqué, comme raison péremptoire de ce désordre, les volontés du testateur. Est-ce pourtant là l'interprétation sincère du désir que Thiers avait de laisser un souvenir impérissable de son amour pour les œuvres d'art?

Certes, à cause de la personnalité de l'homme, on doit garder comme des reliques tout ce qui lui a appartenu, mais une présentation diverse s'impose. Une salle spéciale devrait abriter les trouvailles heureuses qui furent les fortes émotions artistiques de cette vie laborieuse; d'autres salles montreraient à ceux qui voudraient s'y intéresser les objets qui ne furent que les caprices de la vie de tous les jours.

LE MUSÉE.

SPERANDIO

(QUATRIÈME ARTICLE[1])

IV

On trouve, dans le fascicule des *Médailleurs de la Renaissance* qu'Aloïss Heiss a consacré à Sperandio, la description par ordre alphabétique des médailles du vieux maître. L'abondance de renseignements et de références dont Heiss a accompagné ces descriptions nous dispense de récrire un catalogue semblable, et nous nous contentons de renvoyer à l'ouvrage de Heiss ceux qui voudraient étudier de plus près les médailles du pittoresque artiste. Toutefois, Heiss n'ayant pas connu les travaux de Venturi et de Malaguzzi Valeri, a tout ignoré de l'exacte chronologie des œuvres de Sperandio. L'essai de classification chronologique que le lecteur trouvera ci-dessous n'a d'autre mérite que d'être fondé sur les documents que nous ont révélés les érudits italiens. Avouons d'ailleurs que, sur bien des points, cet essai n'aboutit qu'à des conclusions probables et non pas certaines.

Essai de classification chronologique des médailles de Sperandio.

I° PÉRIODE FERRARAISE

JEAN II BENTIVOGLIO (1462).

1 — • IOANES • BETIVOLVS • BO NON • LIBERTATIS • PRINCEPS • Buste à gauche de Jean II Bentivoglio jeune, coiffé d'une toque, les cheveux couvrant la nuque, une chaîne passée en sautoir sur son vêtement.

℞. L'écu à la *scie* des Bentivoglio, soutenu par deux *putti* ailés. A l'exergue : OPVS • SPERANDEI •

Br. 107 mill. (Heiss, n° 6, musée de l'Université de Bologne)[2]. Florence, *Cat.*, n° 76.

1. V. le *Musée*, vol. VI, p. 146, 183 et 197.

2. On trouve fréquemment dans les légendes des médailles de Sperandio des lettres liées : nous les avons reproduites ici détachées les unes des autres, les planches de l'ouvrage de Heiss permettant de reconnaître facilement l'aspect exact des légendes.

Nous citons entre parenthèses les musées et collections cités par Heiss, et, pour les pieces appartenant à d'autres musées ou collections, nous n'avons ajouté que celles que nous avons tenues entre nos mains ou qui ont été publiees. Les modules indiqués sont ceux que donne Heiss ; nous avons vérifié ou rectifié ses mesures là où cela nous a été possible. On sait d'ailleurs que les différences de modules sont fréquentes, même entre exemplaires anciens.

Nous avons cité, après les exemplaires cités par Heiss, les exemplaires anciens de Londres et de Florence, d'après *A Guide to the Italian Medals exhibited in the King's Library* de C. F. Keary (Londres, in-8°, 1881), et *Il Medagliere mediceo nel R. Museo nazionale di Firenze* de J. B. Supino (Florence, in-8°, 1890).

Jean II Bentivoglio fut proclamé *princeps* de la république bolonaise en 1462. Il avait dix-neuf ans. Il ne paraît pas plus âgé sur cette médaille qui doit commémorer son avènement. Si l'on voulait voir dans les *putti* ailés deux Amours, il faudrait supposer que la médaille date du mariage de Jean II avec Ginevra Sforza, veuve de son tuteur Sante Bentivoglio, c'est-à-dire de l'année 1464. Toutefois, il semble bien que les *putti* aient habituellement servi de supports à l'écu des Bentivoglio ; il ne faut donc chercher à expliquer leur présence par une intention allégorique.

Le revers a été reproduit, avec la signature de Sperandio, sur l'ombilic en relief d'un plat de Gubbio (musée de Pesaro)[1].

BARTOLOMEO PENDAGLIA (1462).

2 — BARTHOLOMAEVS • PENDALIA • INSIGNE • LIBERALITATIS • ET • MVNIFICENTIAE • EXEMPLV • Buste à gauche de Bartolomeo Pendaglia, imberbe et les cheveux courts, coiffé d'un mortier, vêtu d'un manteau à haut col

℞. * CAESARIANA LIBERALITAS • L'empereur Frédéric III, figuré nu comme comme un héros antique, assis, à gauche, sur une cuirasse, une haste à la main gauche, tendant un globe de la main droite : son pied gauche foule une bourse d'où débordent des pièces de monnaie. A l'exergue : • OPVS • SPERANDEI •

Br. 85 mill. (Heiss, n° 31, Florence [*Cat.*, n° 86]). British Museum, *Cat.*, n° 21.

Bartolomeo Pendaglia, de Ferrare, mourut en 1462 ; nous le savons par une lettre de ses fils Daniele et Niccolò, datée du 1er mars 1462, et dans laquelle ils font part de leur deuil au marquis de Mantoue. Venturi, qui a cité ce texte (*Arch. storico dell' arte*, 1888, p. 387, n. 8), a pris pour le revers de notre médaille celui de la médaille de Pietro Albani, daté de 1472 ; c'est qu'en effet on trouve des exemplaires hybrides, qui associent le portrait de Pendaglia au revers de Pietro Albani.

Frédéric III avait créé Bartolomeo Pendaglia chevalier à l'occasion de ses noces avec Margherita Costabili, en 1452 ; il est possible que Daniele et Niccolò Pendaglia, qui, en 1462, annoncèrent la mort de

1. Molinier, *Majoliques italiennes*, pp. 94-95. — M. Migeon (*Les Arts*, août 1908, p. 9, n° X), attribue à Sperandio la médaille non signée de Jules-César Varano de Camerino (Armand, t. II, p. 67, nos 31 et 32) ; comme ce prince, né vers 1430, semble fort jeune sur sa médaille, cette pièce serait la première médaille de Sperandio, par ordre chronologique, et n'aurait guère pu être fondue qu'avant 1460. Mais l'apparence de la médaille, le modelé très uni, sans heurts, timide, la délicatesse un peu neutre de l'ensemble, différencient cette œuvre anonyme de toutes celles de Sperandio que nous connaissons. D'ailleurs, ce que nous savons de la vie de Sperandio, rend invraisemblable qu'il ait pu être en rapport avec le prince de Camerino.

Je raye encore de l'œuvre de Sperandio les trois médailles des Malaspina publiées dans *Le Gallerie Nazionali italiane*, t. I, 1893-1894, p. 51 et pl. 12, qui, visiblement, ne sont que des contrefaçons grossières.

leur père au marquis de Mantoue, fussent nés d'un premier mariage. En tout cas, la légende de cette médaille convient tout à fait à une médaille posthume; elle doit donc dater de l'année même de la mort de Bartolomeo Pendaglia.

Francesco Sforza (vers 1465).

3 — ✻ FRANCISCVS • SFORTIA • VICECOMES • DVX • MEDIOLANI • QVARTVS. Buste cuirassé de François Sforza, de trois quarts à droite.

℞. ✻ • OPVS • SPERANDEI • (au pourtour). Édifice surmonté de quatre coupoles; trois portes sur la façade.

Br. 86 mill. (Heiss, n° 40, Vienne). Coll. Dreyfus. — Florence, *Cat.*, n° 91.

François Sforza est figuré ici à moitié chauve et âgé. Comme il mourut en 1466, à soixante-cinq ans, l'opinion courante semble tout à fait logique, d'après laquelle cette médaille daterait de 1464-1466 environ.

Lodovico Carbone (1464 ou 1469).

4 — OR SETTV (pour *sei tu*) QVEL CARBONE QVELLA FONTE. Buste de Lodovico Carbone à droite, lauré, vêtu d'un manteau à col droit. Sous le buste, dans certains exemplaires, on trouve la signature gravée en creux : OPVS • SPERADEI (*sic*).

℞. CHE SPANDI DI PARLAR SI LARGO FIVME. Une grève où meurt une vague à la surface de laquelle nage une néréide vue de face : de chaque main, elle tient une des deux queues de poisson qui terminent son corps de femme. Au-dessus d'elle, on lit : • MVSIS GRATIISQVE VOLENTIBVS.

Br. 88 mill. (Heiss, n° 14, Vienne).

Le poète ferrarais Lodovico Carbone reçut une couronne des mains du pape Pie II, à Bologne, en 1464, et une autre des mains de Frédéric III, à Ferrare, à la fin de janvier 1469. La médaille de Sperandio figure le poète encore jeune, ceint de la couronne de laurier : elle doit avoir été fondue soit à l'époque où Pie II le couronna, soit à celle où l'empereur lui décerna le même honneur.

Marino Caracciolo (1466).

5 — MARINVS KARAZOLVS • NEAPOLITANVS · FERDINANDI • REGIS • EXERCITVS • MERESCALLVS. Buste imberbe de Marino Caracciolo cuirassé à gauche, coiffé d'une haute toque de feutre.

℞. • OPVS • SPE RANDEI • Jeune homme en costume d'*imperator*, assis de face sur un lion tourné à droite ; un petit chien tente de grimper sur sa jambe droite. Paysage rocheux très sommaire.

Br. 98 mill. (Heiss, n° 12, Vienne).

Marino Caracciolo vint à Ferrare en 1466, au nom de Ferdinand d'Aragon, pour assister à de grandes fêtes célébrées par Borso d'Este. On ne peut donc placer à une autre date sa médaille fondue par Sperandio. Le revers fait allusion, sans doute, aux jeux célébrés à Ferrare pendant les fêtes de 1466. Marino Caracciolo mourut en 1467.

Fra Cesario Contughi (1467).

6 — FR • CESARIVS • FER • ORDINS • SER • B • M • V • DIVIN • ET • EXCELLEN • DOC • AC DIVI • VER • FAMOSIS • PREDICATOR. Buste, à gauche, de Fra Cesario Contughi, la tête couverte du capuchon, la physionomie encore jeune.

℞. INSPICE • MORTALE • GENVS • MORS • OMNIA • DELET • et à l'exergue : • OPVS • SPERANDEI • Fra Cesario, assis, de face, sur un rocher, la tête appuyée sur sa main gauche, et désignant de la main droite une tête de mort posée à terre.

Br. 84 mill. (Heiss, n° 16, coll. G. Dreyfus. Florence, *Cat.*, n° 79. Cabinet de France).

Ce célèbre prédicateur ferrarais, qui ne mourut qu'en 1508, professeur à l'Université de Ferrare, était en pleine gloire en 1467, puisqu'il fut choisi, à cette date, pour présider à la réforme des statuts du collège de Théologie. Sa médaille pourrait avoir été coulée pour commémorer cette réforme. En tout cas, comme on lui voit, sur l'œuvre de Sperandio, une physionomie encore jeune, sa médaille ne saurait être de beaucoup postérieure à 1467.

Pietro Albano (1472).

7 — * • PETRVS • ALBANUS • DE • VENETVS • Buste à gauche de Pietro Albano, coiffé d'un bonnet, les cheveux tombant jusqu'à la nuque.

℞. OPVS • SPERANDEI • (au pourtour). Mercure désigné par l'inscription • MA RCVRI • (dans le champ), assis de face, dans une attitude songeuse, sur un ballot de marchandises, une bourse à la main gauche. En haut, dans le champ, la date • MCCCCLXXII •

Br. 85 mill. (Heiss, n° 1. Vienne). Florence, *Cat.*, n° 74.

On trouve des médailles hybrides qui associent ce portrait de Pietro Albano avec d'autres revers, notamment celui de la médaille de Camilla Sforza. Mais il n'est pas douteux que ce soit le revers décrit ici qui convienne à la médaille de ce marchand et banquier vénitien.

Umberto Rossi a découvert et publié quelques curieux documents relatifs à Pietro Albano; c'était un agent des Gonzague, notamment de

Lodovico de Gonzague, évêque de Mantoue, et d'Isabelle d'Este. Il mourut en 1503. Son fils Taddeo lui succéda dans ses affaires[1].

Carlo Quirini (1472).

8 — CAROLUS • QVIRINI • VENETI • Buste à droite de Carlo Quirini, les cheveux ondulés et couvrant la nuque, coiffé d'une toque chiffonnée.

℞. • IN • IVSTE • EXTINGOR • Femme à demi nue, debout, de face, une longue chlamyde agrafée au cou et couvrant ses jambes et son avant-bras gauche; elle tient un haut flambeau de la main droite et souffle sur la flamme. Dans le champ : • OPVS • | SPERANDEI • A l'exergue, la date : • MCCCCLXXII.

Br. 84 millim. (Heïss, n° 34, musée Brera. Milan) Florence, *Cat.*, n° 89.

Pietro Bono Avogario (vers 1472).

9 — PETRVS • BONVS • AVOGARIVS • FERRARIENSIS • MEDICVS • INSIGNIS • ASTROLOGVS • INSIGNIOR • Buste de Pietro Bono Avogario à gauche, les cheveux couvrant la nuque, coiffé d'un haut bonnet et vêtu d'une étoffe à ramages.

℞. Esculape et Uranie debout, de face, l'un à côté de l'autre, l'un sur un dragon, l'autre sur une sphère, tous deux long-vêtus et voilés; Esculape, désigné par l'inscription • AESCV | LAPIVS • (en deux lignes), a une très longue barbe; il porte une fiole et un rameau de laurier; Uranie, désignée par l'inscription • VRAN | IE • (en deux lignes), tient un astrolabe et un livre ouvert où sont inscrites des figures géométriques. A l'exergue : • OPVS • SPERANDEI •

Br. 90 mill. (Heiss, n° 2, Vienne).

Cet illustre médecin et astrologue écrivit un court *Traité des comètes*, à l'occasion de la comète de 1472. Il avait, à cette date, 47 ans. Il ne paraît guère plus âgé sur sa médaille, dont le style est voisin du style des médailles de Pietro Albano et de Carlo Quirini, datées toutes deux de 1472. Enfin, comme Avogario était Ferrarais et que Sperandio quitta Ferrare en 1477, il paraît impossible que cette pièce soit postérieure à 1477. Si donc la médaille d'Avogario ne date pas de 1472, c'est à la période 1472-1477 qu'il faut la rapporter.

Agostino Buonfranceschi de Rimini (vers 1472).

10 — AVGVSTINVS • BONFRANCISCVS • ADVOCATVS • CONCIS • Q • DVCALIS • CONSILIARIUS • SECRETUS ⁕. Buste, à gauche, d'Agostino Buonfran-

1. U. Rossi, *Gazz. num.*, VIe année, n° 12 ; id., *Rivista ital. di Num.*, 1re année, fasc. I, *I Medaglisti del Rinascimento alla corte di Mantova*: I, *Ermes Flavio de Bonis*, passim. Cf. Venturi, *Arch. storico dell' arte*, 1888, p. 388, et G. Gruyer, *l'Art Ferrarais*, t. I, p. 650.

ceschi, les cheveux couvrant la nuque, l'oreille et le front, coiffé d'un bonnet conique, vêtu d'un manteau sur lequel pend un collier.

℞. • OPVS · S P ERANDEI • Homme nu, à longue barbe, une épée dans la main droite, debout, de face, sur un dragon qu'il foule aux pieds. Paysage rocheux.

Br. 83 mill. (Heiss, n° 11, Vienne).

Dans la collection Gustave Dreyfus, existe un buste de profil de Buonfranceschi découpé dans cette médaille[1].

Par le style, cette médaille est voisine de celle d'Avogario. Agostino Buonfranceschi était conseiller privé d'Hercule d'Este, qui monta sur le trône de Ferrare en 1471. Cette médaille n'est donc ni antérieure à 1471, ni postérieure au départ de Sperandio pour Faenza, en 1477.

Hercule d'Este (vers 1471-1473).

11 — DIVVS • HERCVLES • FERRARIAE • AC • MVTINAE • DVX • SECVNDVS • INVICTISSIMVS • Buste, à gauche, d'Hercule Ier, les cheveux tombant jusqu'à la nuque, mais laissant l'oreille à demi découverte, coiffé d'un bonnet, vêtu d'un manteau sur lequel est passé un collier auquel pend un joyau.

℞. OPVS • SPERANDEI. Palmier chargé de fruits, accosté de deux arbustes desséchés. Paysage pierreux.

Br. 98 mill. (Heiss, n° 20, Vienne).

M. Gruyer[2] date cette médaille de 1471 et Heiss de 1473. Je renvoie à leur argumentation. En tous cas, la ressemblance est trop grande entre l'effigie d'Hercule d'Este sur cette médaille et celle que Sperandio lui a donnée sur sa médaille de mariage (1473), pour que les deux pièces n'appartiennent pas à la même période.

Hercule d'Este et Éléonore d'Aragon (1473).

12 — Médaillon sans revers bordé d'une épaisse couronne de laurier et où, sous une tête de chérubin, de face, soutenue par quatre ailes éployées, sont affrontés les bustes d'Hercule d'Este à gauche, coiffé d'un haut bonnet et portant sur son vêtement la même chaîne qu'au n° 11, et d'Éléonore d'Aragon, sa femme, coiffée d'un bonnet brodé qui couvre sa nuque, et portant elle aussi, sur son corsage, une chaîne à laquelle pend un joyau. A l'exergue : • OPVS • SPERANDEI.

Br. 116 mill. (Heiss, n° 19, coll. Friedlaender).

1. G. Migeon, *les Arts*, août 1908, p. 9, n° VIII. Sur Agostino di Ugolino Buonfranceschi, cf. une note de Venturi (*Archivio st. dell' arte*, 1888, p. 387), qui ajoute une correction à la notice de Heiss.

2. *L'Art ferrarais*, t. I, p. 629-630.

SPERANDIO. — Portrait d'Hercule d'Este.

Musée du Louvre.

IMP. FORTIER ET MAROTTE

13 — Plaquette polygonale, munie au sommet d'une bélière, et où sont affrontés les mêmes bustes. A l'exergue, gravée en creux, l'inscription : HER DVX.

Br. (116×120 mill.) Coll. James Simon, de Berlin. W. Bode, *Jahrbuch der Kœnigl. preuss. Kunstsammlungen*, 1898, p. 222-223 et fig.

Ces deux variantes de la même pièce ont été évidemment exécutées pour commémorer le mariage d'Hercule et d'Éléonore, en 1473. En les plaçant à cette date, nous ne faisons que suivre l'opinion de tous ceux qui en ont parlé.

SIGISMOND D'ESTE (1473).

14 — ✻ • ILLVSTRISSIMVS • SIGISMVNDVS • ESTENSIS • Buste à gauche de Sigismond d'Este, tête nue, les cheveux cachant les tempes, l'oreille et la nuque, revêtu d'un léger manteau passé sur son armure, le cou et la poitrine ornés d'un sautoir qui fait plusieurs tours.

℞. • OPVS • SPERANDEI • L'Amour debout, de face, tenant une palme chargée de fruits et s'appuyant sur une épée à laquelle est attachée une balance.

Br. 82 (Heiss, n° 21, Vienne).

Dans la collection Gustave Dreyfus existe un buste de profil de Sigismond d'Este, découpé dans cette médaille[1].

C'est Sigismond d'Este qui, en août 1473, alla chercher à Naples Éléonore d'Aragon, fiancée à Hercule Ier. L'amour figuré au revers de cette médaille semble bien faire allusion à cette mission. Heiss, d'ailleurs, en avait déjà jugé ainsi et plaçait lui aussi cette médaille à l'année 1473.

PRISCIANO DE' PRISCIANI (1473).

15 — PRISCIANVS : FERRARIENSIS : EQVESTRI : DECORATVS : AVRO : DVCIBVS : SVIS : AC MERCVRIO : GRATISSIMVS • Buste à gauche de Prisciano, imberbe, les cheveux courts, coiffé d'un mortier, vêtu d'un manteau. Dans le champ : • SVPER • | GRAT • ‖ • ET • | IMIS • [*superis gratus et imis*].

℞. ANNO : LEGIS : GRATIAE : MCCCCLXXIII : INPERFECTO : SPERANDEVS : MANTVANVS : DEDIT • Personnage[2] coiffé d'un bonnet qui couvre ses oreilles et son cou, vêtu d'un long manteau boutonné par devant et serré à la taille, une écharpe flottant sur ses épaules, debout, de face, la tête relevée et légèrement inclinée à droite; il foule aux pieds un vautour et il tient dans sa main droite une longue flèche, dans sa main gauche une flamme.

Br. 100 mill. (Heiss, n° 33, Vienne). Florence, *Cat.*, n° 88.

1. *Les Arts*, août 1908, p. 13, n° 9.
2. Selon Heiss, ce serait Prométhée. Cf. G. Gruyer, *l'Art ferrarais*, t. I, p. 634.

Prisciano de Prisciani était *fattore generale* de Borso et d'Hercule d'Este. Sa médaille est une des quatre médailles qne Sperandio a datées.

Simone Ruffini (vers 1473-1474).

16 — • SIMON • RVEFINVS • MEDIOLANI • FERRARIE • Q • ET • POPVLO • ET • PRINCIPIBUS • GRATVS • ❋ Buste, à gauche, de Simone Ruffini, imberbe, les cheveux courts, coiffé d'un mortier, portant un vêtement ajusté, à col droit.

℞. • OPVS • SP ERANDEI • Homme barbu, vêtu d'un long manteau à camail, debout, de face, foulant aux pieds un paon, et tenant de la main droite une plume, de la main gauche une feuille de papier ou de parchemin déroulée.

Br. 86 mill. (Heiss, n° 37, coll. Armand).

Venturi a cité deux documents d'archives d'où il ressort que le marchand Simone Ruffini était certainement mort en 1478, et probablement avant 1476. Nous savons également, par les découvertes de Venturi, qu'en 1472, Simono Ruffini fit décorer de scènes de la vie de saint Ambroise de Milan, par le pinceau de Baldassare d'Este, une chapelle de l'église Saint-Dominique, à Ferrare. La médaille de Sperandio parle de la gratitude que doivent à Ruffini les Milanais, aussi bien que les Ferrarais, et semble aussi faire allusion à l'hommage rendu, dans Ferrare même, par le riche marchand au grand saint milanais. Il est donc vraisemblable que la médaille soit postérieure à 1472 et antérieure à 1476, et plus proche sans doute de 1472 que de 1476[1].

Tito Vespasiano Strozzi (vers 1473-1477).

17 — Sans légende. Buste, à gauche, du poète Tito Vespasiano Strozzi, imberbe, les cheveux couvrant le front, la tempe, l'oreille et la nuque, coiffé d'une toque plate, vêtu d'un manteau, — dans une couronne composée d'un rameau de laurier s'enlaçant à un rameau de lierre.

℞. Le poète, à demi nu, vêtu seulement d'une chlamyde, assis, de face, dans un paysage rocheux, au pied d'un laurier arborescent, dont la partie droite est chargée de feuilles et la partie gauche desséchée; il médite, appuyant sa tête sur sa main gauche. Au fond, sur l'horizon, se découpent les murs et les tours d'une ville (Rovigo ?). A l'exergue : OPVS • SPERANDEI entre deux feuilles de lierre. Cercle lisse au pourtour. Br. 82 millim. (Heiss, n° 45, Berlin).

1. Venturi, *Arch. st. dell' arte*, 1888, p. 387-388, p. 388, n°s 1 et 2 (Cf. id., *Rivista storica ital.* 1886, p. 158). N. Cittadella, *Cosmè Tura*, et Venturi, *Cosmè Tura e la capella di Belriguardo*, p. 7. G. Gruyer, *l'Art ferrarais*, t. I, p. 649.

Identifiée par Fabriczy[1] qui y a reconnu les traits du poète Tito Strozzi, cette médaille a été contestée à Sperandio, malgré la signature, par Heiss et par Fabriczy lui-même. Le droit, en effet, détonne un peu dans l'œuvre de Sperandio. Toutefois le revers, à mon avis, décèle tout à fait la main de Sperandio lui-même. Gruyer, qui a consacré un assez long commentaire à cette pièce, la tient pour authentique, droit et revers, et la date de 1472-1473, d'après l'âge que semble avoir ici Tito Strozzi, qui était né en 1422.

En 1473, Tito Strozzi accompagna Sigismond d'Este à Naples, lorsque ce prince alla chercher Éléonore d'Aragon, fiancée à Hercule Ier. Au retour, Hercule le nomma gouverneur de Rovigo. Il serait naturel que la médaille de Sperandio eût été modelée et fondue à cette époque (c'est-à-dire à la fin de 1473 ou en 1474), et que le revers figurât le poète méditant devant la ville confiée à son autorité. En tous cas, il est certain que cette médaille appartient à la première période ferraraise de la carrière de Sperandio, donc qu'elle n'est pas postérieure à 1477.

Bartolomeo della Rovere (1474).

18 — R$^{\text{MVS}}_{\text{D}}$ • BARTHOLOMEVS • DE • RVVER • $\overline{\text{EPS}}$ • FERRARIEN • SIXTI • $\overline{\text{PP}}$ • IIII • NEPOS • $\overline{\&}$ • $\overline{\text{C}}$ • Buste, à gauche, de Bartolomeo della Rovere, en camail, coiffé d'une calotte.

℞. • OPVS • SPERANDEI • (au pourtour). L'écusson au rouvre des Della Rovere, timbré d'une mitre épiscopale, dont les fanons forment lambrequins. Dans le champ, gravé en creux : • ANNO • | MCCCCLX | XIIII •

Br. 84 millim. (Heiss, n° 35, Berlin). Cabinet de France. British Museum, *Cat.*, n° 17.

Cette médaille, datée de 1474, fut donc fondue l'année même où Bartolomeo della Rovere monta sur le trône épiscopal de Ferrare.

Giacomo del Giglio (1474).

19 — Cette médaille est perdue. (*Arch. st. dell'arte,* 1896, pp. 85-86).

Giovanni d'Orsinio de' Lanfredini (vers 1476).

20 — ✻ • C • V • IOHANNES • ORSINII • DE • LANFREDINIS • DE • FLORENTIA • Buste, à gauche, de Lanfredini, imberbe, les cheveux courts, coiffé d'une calotte, vêtu d'un manteau.

℞. ✻ SIC • PEREVNT • INSAPIENTIVM • SAGIPTE • ET • ILLVSTRANTVR • IVSTI. Édifice à coupole et à fronton, auquel un

1. *Arch. storico dell' arte*, 1888, p. 429. G. Gruyer, *l'Art ferrarais*, t. I, p. 642-645.

escalier droit donne accès : au haut de l'escalier se tient, de face, un personnage ; aux angles de l'édifice, deux amours jouant du luth ; au bas de l'édifice, à gauche, un archer visant le personnage placé en haut de l'escalier. Au-dessous, signature en creux : OPVS • SPERANDEI.

Br. 86 millim. (Heiss, n° 25, coll. Friedlaender).

Nous sommes assez peu renseignés sur ce Giovanni de' Lanfredini. Nous savons pourtant qu'il était florentin, mais qu'il résidait à Ferrare, où la famille d'Este lui témoignait une grande considération. Il servait d'intermédiaire, semble-t-il, entre la cour de Ferrare et les Médicis, et il atteignit, vers 1480, le comble de la faveur, au point qu'Hercule Ier l'autorisa à porter le surnom d'*Estense*. La médaille de Sperandio, coulée évidemment à Ferrare, ne doit donc pas être de beaucoup antérieure à 1480. En la classant à la fin du séjour de l'artiste à Ferrare, c'est-à-dire vers 1476-1477, on ne s'éloignera sans doute guère de la vérité, d'autant que le style de cette pièce, loin de contredire cette hypothèse, paraît bien la confirmer.

Alessandro Tartagni (1477).

21 — ✻ ALEXANDER • TARTAGNVS • IVRECONSVLTISSIMVS • AC • VERITATIS • INTERPRS. Buste à gauche d'Alessandro Tartagni, coiffé d'un chaperon dont le grand voile retombe sur son manteau.

℞. Montagne sous laquelle est inscrit • PARNASSVS • et au sommet de laquelle Mercure nu, reconnaissable au pétase et au caducée, est assis sur un dragon de la bouche duquel sort l'inscription • VIGILANTIA • FLORVI • Dans le champ : • OPV • SP | ERADEI •

Br. 90 mill. Heiss, n° 42, coll. Dreyfus. British Museum, *Cat.*, n° 20. Florence, *Cat.*, n° 93.

Le juriste Tartagni mourut à Ferrare en 1477. La physionomie du portrait et, au revers, la légende VIGILANTIA FLORVI indiquent nettement que cette pièce a été fondue à la mort de Tartagni. C'est donc la dernière médaille exécutée à Ferrare par Sperandio, avant son départ pour Faënza.

M. Lucio Mariani [1] a publié une variante de cette médaille avec, au droit, la tête coiffée d'un bonnet, au lieu d'un chaperon à long voile : cette pièce, qui se trouve au palais des Doges, à Venise, est évidemment un ancien surmoulé plus qu'à demi refait. La signature de Sperandio y manque.

Jean de Foville.

1. *Le Gallerie nazionali italiane, Notizie e documenti*, t. II, 1896, p. 52, et pl. XXIV, n° 6.

Contribution à l'histoire d'une revendication et d'une initiative.

Voici un an, dans une revue que son titre même destinait à la recherche du progrès [1], la situation des arts de la vie était exposée au vrai et telle que la révèle, en France, l'analyse approfondie d'un libre examen ; on étudiait ensuite quelles voies, conformes aux inclinations du tempérament national, semblaient propres à enrayer une décadence, sous tant de rapports préjudiciable [2]. Or, il advenait aux propositions émises, tant sur le principe de l'art social que sur son état présent et son relèvement conditionnel, de susciter l'attention qui s'attache à une question d'ordre vital pour le pays. Dans la presse et dans les revues [3], un débat s'instituait ; d'autre part, des correspondants prenaient soin de formuler les raisons en vertu de quoi ils acceptaient ou refusaient de s'associer à nos conclusions [4].

1. *Idées modernes.*

2. *De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exposition* (*Idées modernes*, numéro de janvier 1909, p. 46 à 57).

3. Il serait sans intérêt et sans profit de s'astreindre à une bibliographie minutieuse et complète des commentaires dont ces propositions ont été l'objet. Tout au plus signalera-t-on, dans la presse quotidienne, les articles de M. Vauxcelles (*la Crise des arts décoratifs en France*, *Gil-Blas* du 3 février), de M. Paul Ginisty (*l'Art social*, *Petit Parisien* du 4 février), de M. Pierre Gauthiez (*Pour la beauté*, *Écho de Paris* du 16 février), de M. A. Liesse, (*l'Art social*, *Journal des Débats* du 21 février), de M. Grandigneaux (*le Radical*), de M. Luciphar (*le Figaro*, *le Siècle*), etc.; dans les revues, les études de M. Alphonse Germain (*l'Occident*, janvier 1909), de M. Pierre Hepp (*la Grande Revue*, 25 mars), de M. André Fontainas (*Mercure de France*, 16 avril), de M. Pascal Forthuny (*l'Architecture moderne*, 1er mai), de M. M.-A. Yvon (*l'Architecture*, 1er et 8 mai), de M. Joseph Lenot (*Revue des Lettres et des Arts*, juin), de M. Henri Duhem (*le Musée*, novembre 1909), etc.

4. Parmi les lettres reçues, seule a paru utile la publication de celles, approbatives ou non, qui pouvaient inviter à l'étude du problème et en hâter la solution. — Usons pourtant des facilités qui nous sont offertes pour remercier ici de leur bienveillant intérêt, MM. Boutroux, Fouillée, Charles Gide, Schuré, Beauquier, Edmond Picard, Destrées, Bonnier, Lucien Magne, Sézille, Chedanne, Bodin, ainsi que M. le pasteur Charles Wagner qui voulut bien, du haut de la chaire, exalter, avec l'autorité d'une vaste pensée et les accents d'une parole éloquente, la portée humanitaire de notre revendication.

Il n'a pas paru que tant de témoignages, émanés de fiers esprits, dussent être tenus secrets. La vanité n'a aucune part dans cette divulgation. Sans doute, le suffrage d'unités essentielles que notre dévotion entoure, ne laisse pas de soutenir et de stimuler les énergies nécessaires à la poursuite d'une entreprise longue, difficile, militante ; mais l'acquiescement à nos vues importe moins que l'intérêt pris à la cause ; par la discussion qu'elle provoque, telle contestation secondera mieux qu'un éloge la découverte de la vérité. On considérait certaines questions comme tranchées et leur solution comme entrée dans le domaine des faits acquis ; les objections présentées à l'encontre du rôle social de l'art, du machinisme, prouvent que la discussion n'est pas close ; de même, au cours des lettres reproduites, on trouvera plus d'une affirmation qui requiert, avant d'être admise, la vérification d'un contrôle. Il n'en reste pas moins que l'accord est fait, à bien peu près, sur ces deux points : gravité du mal et choix du remède. Peut-être est-ce cela l'essentiel et ne faut-il pas exiger pour l'instant davantage.

Quel ordre convenait pour la publication de ces lettres ? On a tenté de les sérier selon l'idée dominante inspiratrice de l'opinion exprimée ; mais bien rares sont ceux qui ont envisagé le problème d'un point de vue unique et spécial ; il ne sied donc pas d'attacher grande importance au frêle lien d'une classification arbitraire ; le seul but de ces rubriques a été de marquer des intervalles et de ménager le travail de l'esprit en lui imposant, de temps à autre, le répit d'une halte nécessaire.

ROGER MARX.

Y A-T-IL UN ART SOCIAL ET QUELLES SONT LES CONDITIONS DE SON ÉVOLUTION EN FRANCE

Je suis en complète conformité de pensée avec vous. Si la condition matérielle du plus grand nombre est allée en s'améliorant, il est certain que l'alimentation spirituelle n'a pas suivi la même progression. Tout ce qui pourra servir à combler ce vide ou à suppléer ce qui ne peut plus exister fournit la matière d'une œuvre infiniment féconde. Vous indiquez un commencement de mise en pratique qui semble séduisant...

FRANÇOIS DE CUREL.

Autant que je puis, après une lecture, dégager les propositions essentielles de votre article, ce sont celles-ci :

1° L'art ne doit pas être considéré comme un luxe qui se superpose à la vie, mais bien comme une manifestation de la vie même, qui s'y inclut, de sorte que l'œuvre d'art soit empreinte d'un caractère de nécessité autant que les productions de la nature ;

2° La vie qui se manifeste dans l'œuvre d'art, qui la commande et l'anime, est une *vie sociale* ; toute la société y coopère, toute la société doit en pouvoir jouir, et si ceux

qu'on appelle inexactement « les hommes du peuple » en paraissent aujourd'hui exclus, c'est qu'il sont *exclus* aussi du *peuple*, je veux dire de la communion des esprits par où une collection d'individus se fond en une réelle unité, et cette question ne relève déjà plus de la sociologie esthétique, mais simplement de la justice;

3° La société dont la vie s'exprime par l'œuvre d'art avec un caractère de nécessité est la société immédiatement actuelle, celle qui moule notre sensibilité comme notre activité; — et l'art rétrospectif, avec ses musées, ses mobiliers « de style », ses ressouvenirs et ses « simili », ne sera jamais qu'un artifice auquel la beauté manquera parce qu'y manque l'empreinte de nécessité. Il faut donc que la civilisation présente se replie sur elle-même pour enfanter, dans la conscience de l'artisan sincère, l'art irréalisé encore qui lui correspond.

Si telles sont bien vos thèses, je ne crois pas qu'on puisse les contester : quant à l'opportunité d'une exposition internationale d' « art social », quelques-uns feront des réserves; une exposition n'a pas en soi la vertu de promouvoir un art original : elle ne peut que le constater; il est vrai qu'elle le consacre et donne, par l'exemple, aux germes latents, l'audace de poindre.

PAUL DESJARDINS.

L'idée d'une exposition telle que vous la limitez me paraît intéressante et bonne : cette exposition servirait à déterminer les étapes de l'art en son évolution sociale; elle pourrait donner aux producteurs, avec la conscience de l'effort collectif, une hardiesse et une confiance qui leur manquent parfois, — peut-être aussi une discipline.

Ces mots un peu barbares, « la socialisation de l'art », inspirent de la méfiance et de l'antipathie à de vrais artistes que je sais; cependant c'est un fait et qui ne signifie rien contre l'individualité nécessaire de l'artiste dont la pensée restera toujours indépendante, et même en réaction contre le milieu social qui tend à la comprimer, comme sa vie restera toujours à quelque degré solitaire.

Il n'empêche que, qu'il le veuille ou non, et quelque personnelle que soit sa sensibilité, ses créations subissent l'influence du temps, du pays, du groupe social, et qu'elles obéissent même, alors qu'elles semblent leur tourner le dos, aux directions essentielles selon lesquelles s'oriente le troupeau humain. Et ses œuvres ne peuvent être vivantes pour et parmi les hommes que si elles s'adaptent un jour ou l'autre à des besoins que l'intuition de l'artiste a prévus, que sa volonté suggère et que la satisfaction qu'il leur offre aide à s'affirmer.

Pour l'imitation, je suis d'avis, comme vous, qu'elle n'est à aucun degré un facteur de l'art, et qu'elle est la négation de l'artiste, — bien que la plupart des artistes professionnels ne vivent que d'imitation. L'imitation formelle du passé est d'autant plus vaine qu'elle s'applique à des choses mortes. Mais l'imitation d'un objet d'art ou d'une forme d'art présent, c'est-à-dire né depuis peu et encore tout chaud de la mode, n'est pas moins répugnante. L'art étant sinon une imitation, du moins une transposition de la nature, qu'est-ce que l'imitation d'une chose déjà imitée ou transposée ?

Par contre, vous admettez certainement que le lien entre le passé et l'avenir ne peut se rompre, qu'il n'y a pas en réalité de brusques sauts dans l'art, non plus que dans la nature, et que l'étude consciencieuse, réfléchie et vraiment *aimante* du passé, pour en pénétrer l'esprit, en revivifier, en quelque sorte, en soi toutes les inventions, peut être aussi féconde pour l'intelligence, que l'est pour les sens l'observation directe de la vie, de la nature, du monde, qui nous entoure.

Et à mon sens, le désir d'une trop grande originalité, qui étonne et qui s'impose, même par le scandale, est aussi néfaste à la solidité et à la durée d'une œuvre, d'une forme d'art, d'un style, que l'hostilité des conservateurs et la résistance intéressée des marchands.

En somme, tout se ramène à un patient équilibre, à cette sage et difficile mesure dont les Grecs avaient le sentiment si ferme et notre XVIIe siècle le goût un peu étroit;

cette mesure que les étourdis dédaignent parce qu'ils la confondent avec la médiocrité.

Étant d'accord sur ces points, nous nous entendrons sur l'utilité d'élargir, de plus en plus, l'art dans la vie et dans le peuple, en essayant d'éveiller ou de réveiller, dans le peuple, le goût d'une beauté non distincte de l'utile et d'une grandeur allant avec la simplicité.

MAURICE POTTECHER.

Vous avez raison de jeter un cri d'alarme. Nous vivons sur une trop bonne idée de nous-même et sur le vieux cliché de la supériorité de notre goût. Je ne dirai pourtant pas qu'il y a plus de goût en Angleterre qu'en France, mais qu'il y a plus de tradition, de style. Un jardin, un intérieur moyen anglais, sont plus intéressants à cet égard que leurs équivalents français, non parce que l'éducation ou le sens artistique de leur propriétaire est supérieur, mais parce qu'il est soutenu par une tradition. C'est pour cette raison qu'à Tunis, par exemple, les tonalités des costumes indigènes sont toujours raffinées, alors qu'un Tunisien, s'il achète des objets européens, choisira des horreurs; dans un cas, il est soutenu par une tradition; dans le second, il ne l'est pas.

Je n'imagine guère un art social qui ne soit pas un art traditionnel à évolution lente; c'est le cas pour tous les styles véritables; j'entends ceux qui communiquent chez un même peuple ou dans une certaine civilisation, une certaine unité à tout le matériel de la vie humaine. Il y a encore un style de l'Islam, il y a des restes de style anglais. La robe de percale claire, imprimée de fleurs, le tablier à bavette, le petit bonnet de dentelles, les bras nus d'une servante anglaise, font partie de ce style. De même, il subsiste çà et là des éléments de styles provinciaux : par exemple les costumes en Bretagne. L'erreur du *modern-style*, c'est qu'il fut inventé de toutes pièces, avec des éléments tirés de la Perse, de l'Égypte (les bleus et les verts), du Japon et des flores sous-marines. C'était très ingénieux, mais sans relations avec notre vie actuelle et les styles antécédents. Ce n'était pas un style, mais une invention à exposer, et dont on devait se lasser vite, comme de toute nouveauté à caractère étrange. La France me paraît, avec les États-Unis, le pays où l'art anonyme, collectif, social, le style qui marque toute chose de sa belle empreinte, sont le plus impossibles ou le plus compromis. C'est que ce sont les pays les plus avancés, les plus intellectuels, individualistes et où l'idée de tradition est le plus profondément atteinte.

Le progrès, pour les paysans intelligents et qui subissent les prestiges de la civilisation moderne, est de renoncer à toutes les vieilles formes ancestrales; c'est de s'habiller en veston et de changer ses vieux meubles pour un mobilier qui ressemble à ceux du faubourg Saint-Antoine. J'étais l'an dernier en Bretagne, puis dans le sud Constantinois, et je constatais, ici comme là, le même phénomène. Les seuls intérieurs laids, du côté de Biskra et de Bou-Saada, étaient ceux des plus instruits, des plus intelligents, des cheiks qui savent le français. De même en Bretagne.

D'autre part, le progrès vers la raison consciente nous conduit à répéter les formes belles, lesquelles sont le plus souvent irrationnelles et ne s'imposent que par la coutume, pour les formes économiques et utiles. La chambre rationnelle c'est celle du Touring-Club. Aussi bien tout ce qui est administration, tout ce qui provient de l'État ou de la puissance publique et qui exerce surtout chez les ruraux un grand prestige, — les préfectures, les mairies, les écoles, les casernes, etc., etc., — présentent partout, dans leurs architectures, leur décoration, leur mobilier, le type du rationalisme utilitaire. Tout cela est gris, arbitraire, mathématique. Rien d'étonnant si l'on imite cela.

Après un voyage dans des provinces anglaises, où j'avais aimé de charmantes auberges, qui sont encore celles des estampes, je remarquais que chez nous, à la campagne, un cabaret, une auberge, sont d'une géométrie et d'une nudité désolantes : des salles carrées, des bancs de bois, des chaises banales en bois tourné, des murs de plâtre; pour seul effort de décoration, des boules de métal blanc et des chromographies

luisantes (*la France recevant les peuples à l'Exposition*, etc.). Il y a aussi la terrible influence du petit journal illustré.

En résumé, je crois qu'un art social, celui qui est d'une société, d'un peuple, et non de ses artistes, — il peut y avoir des artistes de génie quand il n'y a plus de style et que le goût est perdu : voir l'époque de Delacroix, et un artiste me disait : « Regardez les horribles cadres des plus beaux tableaux de cette époque » ; — je crois, dis-je, qu'un tel art, qui est collectif, est une floraison dont les tiges plongent et se ramifient dans le profond d'une société. Il se rattache à tous les grands caractères généraux de celle-ci. On ne l'y superposera pas, il faut qu'il y naisse et s'y développe de lui-même : il est une de ses manifestations. Plus l'individu se dégage, s'affranchit des formes générales où se modelaient autrefois les vies et les esprits — religion, coutume, tradition, — plus il est indépendant aussi de son milieu, — famille, paroisse, province, — en un mot plus il est un individu, et moins l'art anonyme dont nous parlons me paraît possible ; en revanche, plus on aura d'artistes neufs, cherchant de nouvelles formules où s'affirmera leur individualité. C'est, me semble-t-il, le cas d'aujourd'hui — voyez toutes les tentatives des cinquante dernières années. D'autre part, l'idéal étant l'individualité, nous verrons celle-ci tâcher de se produire jusque dans les arts industriels — modern-style, Dampt, Gallé, Lalique, etc., pour prendre des exemples heureux, — et plus visiblement encore dans les villas-donjons, les villas-châlets, les villas polychromes, dont les Parisiens en villégiature couvrent la côte, chacun cherchant surtout, encouragé par son architecte, à faire quelque chose d'original et qui ne ressemble pas à la maison du voisin. D'où ces cacophonies dont nous ne nous reposons qu'en regardant les maisons indigènes, les vieilles maisons bourgeoises du pays ou celles des paysans et des pêcheurs, et qui, celles-là, en harmonie tranquille les unes avec les autres dans le paysage, manifestent un style.

Tout ce qu'on pourrait faire, me semble-t-il, c'est d'essayer par des expériences partielles dans certaines écoles, ou dans les écoles normales d'instituteurs, l'éducation du goût. On pourrait, comme on le fait dans certaines écoles anglaises, habituer les enfants aux rapports justes des tons, et cela simplement en y faisant attention, lorsque l'on peint les murs intérieurs de l'école. De la même façon on pourrait développer en eux le sens des matières, si aigu et si répandu chez les Japonais. — Voir ce que l'on a fait à Londres au Passmore Edwards Settlement ; voir ce qu'a fait M. Hovelaque, qui a décoré le cercle du Tour du Monde de Boulogne. Le cercle est fréquenté par de jeunes professeurs qui apprennent là, peu à peu et sans s'en douter, le simple et profond plaisir que peuvent faire quelques faïences bleues sur une tenture jaune, un mobilier en bois naturel dont on voit les veinures. Une calme ordonnance de lignes, quelques vases de fleurs heureusement disposés, une certaine bourgeoisie parisienne, qui ne se doutait pas de ces choses-là il y a 25 ans, les a peu à peu apprises. Je me rappelle quand j'ai commencé à y devenir sensible — assez tard — et combien la moyenne du bonheur de ma vie s'en est trouvée relevée. C'est un plaisir pur, inconscient, de tous les instants ; cela agit d'une façon continue. Il y a là des éléments de bonheur qu'il faudrait enseigner à tous. Au Japon, on enseigne aux petites filles à faire des bouquets de fleurs.

Je crois, d'ailleurs, qu'une exposition attirerait l'attention sur toutes ces questions et qu'il serait important de connaître ce qui se fait ailleurs.

André Chevrillon.

Tout le monde sait avec quelle force de persuasion vous exposez votre thèse de *l'art social*. Si vous n'êtes pas avec les positivistes stricts, eux sont avec l'ami de Carrière, avec l'un des meilleurs interprètes de sa pensée. Voici pourquoi.

En des limites fort étendues, le positivisme tient non seulement pour l'instruction, mais pour *l'éducation une et intégrale*, — donc artistique. Peuple et patriciens n'ont-ils pas un égal besoin de réflexion précise et de rêve ? S'il fallait établir une différence,

n'est-ce pas le peuple qui mériterait le mieux les consolations imaginatives? N'est-ce pas lui qui a donné à l'art les génies les plus robustes, les plus délicats, les plus nombreux? Ouvrir toutes grandes au peuple les portes du temple que lui-même a construit, ce n'est donc, au vrai, que payer une dette.

Quant à la direction esthétique du positivisme, elle s'accuse avec netteté. Prépondérance du sentiment; unité essentielle des arts; communion avec toutes les manifestations ethniques passées, présentes *et futures;* glorification de l'humanité : tel est le quadruple principe du mouvement prévu par Auguste Comte.

Qui dit progrès, dit comparaison. La tradition et la vie. Ces deux termes, loin d'être opposés, s'impliquent. Sans l'influence ambiante, incessamment renouvelée, le rameau de la tradition se dessèche; sans la tradition, le sentiment perd ses modes d'expression, et l'idée, l'intelligibilité même. Truismes, objectera-t-on; truismes beaucoup trop actuels, répondrons-nous.

La renaissance positiviste peut-elle manquer de s'affirmer dans le domaine de l'art comme elle le fait chaque jour en politique, d'un bout du monde à l'autre? Nous ne le pensons pas. L'avenir est à l'art social.

CHRISTIAN CHERFILS.

QUE LE RENOUVELLEMENT DE L'ART SOCIAL EST LA CONDITION DE SON PROGRÈS

Je tiens à vous dire avec quel intérêt j'ai lu votre article sur l'art social. Ce que vous dites de l'architecture et aussi des industries de l'ornement, du mobilier, etc., me paraît être la vérité même. Nous devons viser à créer nous-mêmes, au lieu de répéter le déjà créé. Il est certain aussi que la concentration de l'attention publique sur la peinture et la sculpture (sur la peinture surtout), a nui aux autres arts. Maintenant, une exposition suffira-t-elle à imprimer le mouvement que vous souhaitez? On peut toujours essayer, et de toute manière vous avez raison de signaler le mal. Ce n'est pas en répétant le traditionnel que nous nous conformerons à notre grande tradition artistique, qui a constamment été, au contraire, de chercher du nouveau.

H. BERGSON.

Par sa flamme intérieure, votre article est très beau et, si je ne pense pas que le nombre des amateurs d'art doive beaucoup s'accroître, puisque la condition même de l'art est de *souffrir* le contre-poids de l'incompréhension, je vous approuve sur ce point qu'il est absurde que le peintre, le poète, l'architecte ou l'ornemaniste, s'immobilise et se fixe au seul passé. Il n'y a qu'une chose immuable : la Religion. Cette affirmation mise à part, j'ai déjà exprimé qu'avec les formules qu'ils prêchent, en se gardant bien d'en user, beaucoup sont en train de stériliser une partie de la jeunesse. J'écrivais à un jeune auteur dernièrement : « Si vous m'envoyez un deuxième livre aussi bien fait, votre talent est flambé. »

Il faut néanmoins du courage et une sorte d'abnégation pour se meubler avec des essais ratés. Mais vous, cher ami, vous êtes à part, un peu, et comme un grand chimiste qui, à la recherche d'un nouveau corps et renouvelant une expérience à l'infini, se sent pris d'allégresse quand il pense apercevoir déjà, à travers la brique réfractaire, le pur métal qu'il rêve.

FRANCIS JAMMES.

Depuis quelque temps, sous prétexte que du premier coup l'art moderne n'a point bondi jusqu'à la perfection, même ceux qui l'aimaient s'éloignent de lui et en reviennent aux vieux styles. C'est, à mon sens, un manque de confiance inexcusable. Il faut faire

crédit, et long crédit, à tous ceux qui ont assumé la tâche d'innover en n'importe quel domaine artistique. Même leurs fautes doivent être admirées. Toujours, ou du moins depuis trois siècles, la France, grâce à son goût sûr entre tous, a fixé les styles. Il faut donc que ce soit chez elle, dans une exposition faite à Paris, que tous les novateurs soumettent leur travail à l'attention publique. Comme elle l'a fait jadis, elle éliminera, adoptera, choisira et enfin composera.

ÉMILE VERHAEREN.

Je sens qu'il y a une erreur initiale. Il n'y a pas aujourd'hui de mode qui se soit inspirée du passée, pas de produit qui ne soit une copie, nécessairement inférieure, d'un style antérieur. Après les plagiats du grec et du Moyen-Age, voici aujourd'hui les pillards du japonais, du persan.

Rien de personnel, rien que faiblesse. Ah ! si nous avions la force, si nous savions regarder et étudier la nature ! Alors un cordonnier saurait suivre la forme d'un pied, le modeler avec son cuir. Or, montrez-moi un soulier, même de « bonne maison », qui ne soit inspiré seulement de la convention de la mode ? Encore est-il à parier que l'amateur, l'acheteur de ce produit rationnel, travail intelligent et artistique, serait à trouver. Cherchez l'amateur.

Il faudrait que les artisans d'aujourd'hui, comme ceux d'autrefois, fussent les juges, les seuls « arbitres de nos élégances ». Mais, pour commencer, il faudrait qu'ils en fussent capables. Pour en être digne, il faudrait que l'ouvrier redevînt l'inventeur d'autrefois.

Or, les faits démontrent et une exposition ne pourra que témoigner le néant de ce genre d'invention.

Est-ce la faute du machinisme ? C'est possible, même probable. Cette grave question de la déchéance de nos industries d'art est-elle liée à tous nos problèmes et nos soucis politiques et économiques ? C'est à redouter.

A supposer qu'une exposition révèle l'étendue de la gravité du mal, elle n'en apportera pas le remède.

AUGUSTE RODIN.

Dans un texte restreint, vous avez embrassé la question si complexe de la détresse de l'art décoratif en France avec la sérénité d'un noble esprit qui ne veut envisager les choses que dans leurs grandes lignes, dédaignant de s'attarder aux détails. Et cependant vous avez tout dit.

Les causes de l'état de choses que nous déplorons ensemble sont bien celles que vous signalez : les producteurs ont perdu l'habitude de l'effort. Il est plus aisé de copier un fauteuil Louis XIV que d'en créer un d'une égale beauté, plus en accord avec notre temps.

Que serait-il advenu pourtant si les ateliers dans lesquels, depuis vingt ans, s'exécutent sans relâche des pastiches des styles anciens, avaient eu à leur tête, au lieu de spéculateurs occupés de leurs seuls intérêts, des artistes convaincus et avant tout soucieux des belles formes ? Peut-être l'art social eut-il repris déjà en France son éclat de jadis !

Mais il est dans notre société une classe qui veille soigneusement à ce qu'un semblable progrès ne se puisse accomplir : les collectionneurs d'objets et de meubles anciens, pour la plupart marchands. Trafiquants impudents et snobs, ils s'érigent en éducateurs de la riche bourgeoisie, pour le plus grand profit de leurs affaires, sans se soucier de l'avenir de l'art, dans ce pays dont ils étouffent sans scrupules toutes les énergies créatrices — inconscients, semble-t-il, de l'œuvre abominable qu'ils poursuivent, ignorants souvent et incapables de reconnaître la beauté si elle n'est pas cataloguée dans quelque collection fameuse ou si une date authentique ne leur permet pas d'orienter leur jugement.

Espérons pourtant que, malgré le tort qu'ils lui ont causé déjà, l'art social moderne

affirmera avec éclat sa réelle valeur, dès que, selon votre vœu, on lui en donnera les moyens par l'exposition dont, pour ma part, je souhaite l'organisation prochaine.

Les artistes de notre pays et des autres nations, résolument secondés par vous et, je n'en puis douter, par tous les véritables amateurs d'art, concourront ardemment à prouver qu'ils pourraient, pour peu qu'ils y soient encouragés, égaler les maîtres d'autrefois et doter leur siècle d'un art où la France retrouverait son prestige passé.

René Lalique.

Vous montrez avec éloquence le danger de l'imitation, qui est la mort même de l'art. En voulant l'originalité, toujours et malgré tout, on fait jaillir et éclore la sève, l'âme d'un pays; on renouvelle le terrain, on y jette de nouvelles semences et les générations qui suivent, ne s'inspirant pas des résultats obtenus, profitent seulement, pour créer avec force, du terrain sans cesse cultivé.

Et cette création, il faut la socialiser; puiser l'imagination dans l'art populaire, c'est avoir d'un peuple sa réelle et entière couleur locale. Chaque effort a un mérite, chaque effort est un degré qui conduit une œuvre à sa réalisation parfaite.

Classons l'art du passé et admirons-le comme la physionomie de l'époque qu'il représente, mais sachons, à notre tour, donner le caractère particulier de la nôtre.

Princesse Marie Ténicheff.

DE LA PRÉÉMINENCE DE L'ARCHITECTURE DANS L'ART SOCIAL

Je reçois votre article, aimable rappel du bon combat que nous combattions côte à côte il y a vingt ans! Quelques-unes de nos espérances ont été trompées. L'architecture, comme vous le marquez fortement, est génératrice et régulatrice de toute grande poussée artistique; il ne m'a point paru qu'elle ait continué ou renouvelé; à l'exposition de 1900, les tentatives pleines de promesses des Dutert et des Formigé. D'une façon générale, il me semble que l'effort de 1889 a marqué le point culminant d'une courbe, plutôt que le point de départ d'une échelle ascendante. Vous êtes un peu plus optimiste; puissiez-vous avoir raison!

Votre projet d'exposition internationale, limitée à l'art social, peut être fécond : cela dépendra pour beaucoup des hommes qui lui donneront vie et forme. L'expérience nous a montré qu'une exposition c'est un homme, une pensée heureusement ou maladroitement réalisée.

Combien vous avez raison de rappeler nos contemporains à la source-mère, à cet incomparable travail de Léon de Laborde! Il vous eût approuvé, encouragé; et ce suffrage posthume a un bien autre prix que le mien...

E.-M. de Vogüé.

Depuis longtemps nous sommes dans un grand trouble, grâce à l'application irraisonnée de formules toutes faites, au manque d'initiative, à l'asservissement aux styles du passé, lesquels, venus à leur heure, avaient leur raison d'être et sont aujourd'hui sans objet. Ainsi que vous le dites fort bien, ce serait aux architectes de réagir. Malheureusement, les efforts réalisés sont demeurés trop isolés pour avoir une action efficace, et nous assisterons à des exhibitions surannées et incohérentes, tant que nous ne mettrons pas d'accord la forme avec la fonction, avec la structure et la nature des matériaux employés. Toute tentative dans le sens rationnel ne peut donc qu'être souhaitée.

Une exposition d'art appliqué, en réunissant tous les efforts avec le concours des étrangers, provoquerait certainement un mouvement sérieux, et l'on ne saurait trop tendre à le voir se réaliser, pourvu, comme vous le dites avec grande raison, qu'il

s'agisse, non d'une exposition universelle, mais bien d'une exposition d'un caractère tout spécial et bien déterminé. Vous rappelez à propos les spécimens envoyés en 1900 par les étrangers, meubles, ferronnerie, peinture décorative, verrerie, etc., etc., qui avaient vivement intéressé par leur originalité, par leur rationalisme et dont nous n'avons pas assez profité. Puissions-nous ne pas différer indéfiniment la solution et réaliser enfin une exposition d'art appropriée à notre milieu, basée sur la logique et la raison. Il n'est que temps d'aboutir.

VAUDREMER.

L'architecture et l'art décoratif qui en découle furent, à toutes les époques, l'expression des besoins de l'individu dans la société et, par conséquent, l'art social par excellence. Les artistes et les artisans traduisirent, en effet, de tout temps, les gestes et la vie de leurs contemporains, et les œuvres manuelles des hommes sont les plus sûrs documents sur l'histoire de l'humanité.

L'invention des formes, des combinaisons de métiers, furent d'autant plus riches et originales qu'elles s'adaptèrent plus exactement à la vie, qu'elles répondirent plus précisément à des besoins. Cette originalité, dans la forme et dans la combinaison, constitua l'individualité des artisans et détermina les styles. Les plus beaux exemples de styles parfaitement adéquats à la vie sociale sont, sans remonter plus haut, l'art grec et l'art du Moyen-Age ; et les peuples de ces époques constituèrent des styles qui sont de parfaites floraisons autochtones.

Bien entendu, on retrouve dans ces productions, comme dans toutes les productions humaines, les traces d'influences antérieures, mais ces traces disparurent peu à peu, pour aboutir à une expression complète de beauté due au développement de la perfection des métiers et de la civilisation. Ce développement des métiers et de la civilisation fut constant et parallèle.

Cependant, depuis la Renaissance, les influences antérieures, au lieu de diminuer et de s'effacer, pour amener aux expressions complètes des styles passés, augmentèrent et prirent de plus en plus d'importance, au point de submerger presque complètement l'originalité et l'individualisme des artistes et des artisans. Ceux-ci perdirent de leur personnalité au fur et à mesure qu'ils découvrirent, dans les civilisations passées, les beautés artistiques qui leur servirent d'excitants pour un moment, mais, peu à peu, leur firent abandonner leurs qualités inventives et créatrices.

Ceux d'avant la Renaissance puisaient leur force créatrice dans la Vie ; ceux venus depuis — à de rares exceptions près — la cherchèrent, sans la trouver, dans la Mort, c'est-à-dire dans un passé, sublime sans doute, mais qui ne pouvait que faire dévier ces qualités de métier et d'adaptation, qui sont la base de tout art.

Il faudra donc nous arracher du cœur notre amour pour toutes les beautés que nous léguèrent les générations passées, ou, au moins, tout en gardant pieusement la mémoire des artistes passés et leurs traditions, créer un enseignement qui saura regarder face à face la vie moderne et l'aimer assez pour lui consacrer exclusivement toutes ses pensées. Mais c'est un lourd sacrifice à exiger des artistes, que de les contraindre à désapprendre les splendeurs artistiques d'autrefois ; et, cependant, c'est dans la vie moderne seule qu'ils trouveront l'expression d'un art moderne, et la génération qui verra éclore ce style nouveau, parfaitement adapté à la vie sociale d'aujourd'hui, devra faire tout naturellement table rase de tout ce qui nous fut légué par un glorieux passé.

Je dis : devra faire tout naturellement table rase ; en effet, il est pratiquement impossible de faire différemment, car les besoins ont changé et les moyens d'expression employés autrefois n'existent plus.

Ces moyens d'expression, qui étaient subordonnés à la matière, d'une part, et, d'autre part, aux métiers et à la main de l'artisan, dépendent aujourd'hui de matériaux nouveaux et d'une fabrication intensive nouvelle, basée sur la production de la machine.

Or, la machine elle-même n'a pas encore trouvé son mode parfait d'expression, car l'industriel la condamne à refaire les formes anciennes, alors qu'elle devrait, elle aussi, actionnée sous la direction de l'ingénieur, cet artisan moderne, créer des formes adéquates aux besoins de la vie d'aujourd'hui et à la production intensive nécessitée par l'extension industrielle vers laquelle se ruent les peuples producteurs.

Et qu'on ne dise pas que ces considérations économiques sont étrangères à la constitution d'un art contemporain, car, de tout temps, *l'économie* fut une des principales idées maîtresses de ceux qui façonnèrent la matière. Le Parthénon et les cathédrales du XIIIe siècle sont des exemples admirables d'économie et d'ingéniosité dans la combinaison, et c'est dans ces qualités qu'on découvre les plus belles trouvailles des artisans anciens.

S'il fallait une preuve pour démontrer l'importance de l'économie dans la création des œuvres nouvelles nécessitées par l'activité moderne, on la trouverait dans la recherche des matériaux nouveaux, le fer et le ciment armé, par exemple, qui, eux aussi, doivent s'exprimer par des formes nouvelles. Ce fait, que les générations actuelles sont amenées à chercher de nouveaux matériaux, et surtout qu'elles les cherchent pour qu'ils aient la propriété de diminuer le travail manuel, marque encore d'une façon plus précise l'évolution économique et explique combien le transformisme est une loi naturelle qui s'étend au travail et aux productions humaines.

Notre rôle aujourd'hui est donc de nous débarrasser tout d'abord de l'influence qu'exerça sur nous l'étude des anciennes époques, dont, du reste, nous n'avons su voir que les manifestations extérieures, sans avoir pu nous élever jusqu'aux idées générales, si pleines de qualités de vie et d'adaptation.

Ensuite, nous devrons étudier les matériaux nouveaux et les plus récents modes de production mis à notre disposition par le machinisme.

C'est avec ces seules bases que l'artisan moderne — architecte, ingénieur et artiste tout à la fois — fera œuvre utile et créera logiquement un style moderne.

Mais l'évolution est lente, si elle est logique, un style ne peut être créé ni par un individu, ni même par une génération, peut-être ; il importe de déterminer aujourd'hui des idées générales.

Certes, on n'arrivera à un résultat qu'après bien des tâtonnements ; les styles anciens aussi s'élaborèrent lentement ; mais les artistes doivent avoir la foi et croire que, si incomplets que soient leurs efforts, — si ces idées générales sont fortement ancrées en eux, — quelque chose restera de leur labeur affranchi et qu'on n'a pas le droit de dire que ce labeur fut inutile.

CHARLES PLUMET.

L'ART SOCIAL EN FRANCE ET L'ÉTRANGER

Je viens de lire votre étude sur l'art social. Vous avez magistralement et définitivement exprimé ce que nous pensons tous sur ce sujet. Il est temps que la France n'ignore plus les efforts merveilleux, mais souvent désordonnés, qui se font autour d'elle. C'est elle qui saura mettre toutes choses au point. Mais qu'elle se hâte. Les éléments qui doivent former la beauté que nous attendons ne demeureront pas longtemps malléables. Votre appel était nécessaire ; joignons-y tous notre voix.

MAURICE MAETERLINCK.

J'ai lu avec bien de l'intérêt votre étude sur la nécessité, pour notre art national, de réagir devant l'énergie de ceux qui nous regardent sans doute avec anxiété. Je veux parler de nos voisins d'outre-Manche ou d'outre-Rhin, ou encore d'au delà des Alpes. Une grande chose m'inquiète pour le relèvement que vous souhaitez : c'est la multiplicité des aspirations qui, on n'en pourrait douter, gênent les réalisations. D'autre

part, je suis sûr, et cela est réconfortant, que le Français ne perdra jamais le goût de la chose bien faite sur laquelle le guide son clair cerveau.

Nous sommes un peu dans l'alternative des fils d'hommes de génie. On a tant et si magnifiquement produit dans les temps passés, nous avons tant vu de réalisations, nous nous souvenons de tant de choses, on nous a tant enseigné ! Seul un berger de génie pourrait faire oublier tout cela, ou plutôt le recommencer. Mais quand ce ne serait que pour secouer cette satisfaction irritante où vit le producteur français, l'exposition, dont vous indiquez la nécessité, devrait être décrétée.

ALBERT BESNARD.

Centralisation à outrance, étatisme et surtout timidité des capitalistes français, depuis longtemps connue, mais actuellement augmentée du malaise politique. En Allemagne, les sommes consacrées à la création des Kunstgeverbeschüle et dues à l'initiative privée sont considérables.

La décentralisation existant en Allemagne, chaque grande ville, chaque chambre de commerce, tient à concurrencer les villes rivales, de là une émulation inouïe. Un jeune homme de Carlsruhe, qui fréquente l'atelier Ranson, m'a donné des détails sur l'organisation luxueuse de ces écoles où les élèves ont des fonds disponibles pour acheter eux-mêmes les animaux (chevaux, etc.) qui servent de modèles pour des interprétations décoratives. A Carlsruhe, chaque élève a un atelier à lui ; il y a soixante-dix ateliers dans l'établissement. Le papier, les crayons, couleurs, etc., sont fournis gratuitement. Et ce n'est pas l'État qui paye, c'est la ville, c'est-à-dire les industriels de Carlsruhe.

Nous n'avons dans ce genre que la *Schola Cantorum ;* elle donne de merveilleux résultats.

Un autre point de vue, c'est que ce qui persiste en France, ce sont les industries d'art qui se rapportent à la toilette féminine.

Cela c'est un fait. Quelles conclusions en tirer ? D'abord, il n'y a pas d'école de la mode. Il n'y a que des initiatives privées ; elles sont prospères. Ensuite, nous surprenons ici l'influence d'une aristocratie qui donne le ton. La moindre modiste de province *suit la mode* comme elle peut ! Pourquoi n'avons-nous pas une aristocratie qui donne le ton pour les arts du meuble, etc. Ce n'est pas les universités populaires et les conférences faites au peuple sur la beauté qui le rendront esthète ou esthéticien. Il s'en f... Ce qui le passionne, c'est le café-concert ou les inventions mécaniques. S'il achète des objets usuels, il choisit toujours à égalité de prix les plus laids.

On s'illusionne sur la généralité de l'effort allemand. Ce qui domine encore là-bas, dans le peuple, c'est le goût que Barrès décrit dans *Colette Baudoche*. — Mais il y a une aristocratie audacieuse : allez à Weimar et faites-vous montrer l'établissement de Van de Velde ; c'est le comte Kessler, aidé d'une grande-duchesse et de quelques grands seigneurs, qui est l'auteur de tout cela.

Et le résultat est loin d'être *social*, encore moins *populaire*.

Toutes les écoles d'art du passé ont débuté ainsi ; c'est une élite qui les a imposées au peuple — comme c'est le goût de deux ou trois grandes mondaines et d'un couturier qui dicte la mode des robes et des chapeaux.

La supériorité de la France, autrefois, dans les arts appliqués et maintenant encore dans les arts majeurs, tient à la qualité de notre sensibilité. Là où le machinisme est possible (en Allemagne ou ailleurs), la sensibilité de l'artisan est presque sans valeur : on peut la sacrifier. Chez nous, pas ! De là l'impossibilité de concilier la fabrication industrielle et l'art en France.

MAURICE DENIS.

J'ai visité l'Allemagne. Son architecture la plus récente, celle qui s'élève aujourd'hui, est souvent fort simple, fort mesurée et très belle.

Les sculpteurs de là-bas, pas attachants lorsqu'ils œuvrent seuls, sont infiniment

mieux dès qu'ils sont soumis au joug des lignes de la maison de ville, de la villa, du château ou des grands monuments publics.

Sculpteurs de France, prenons garde ! Il y a, en Allemagne, un très bel ordonnancement de quelques esprits ; on y sent une volonté tellement disciplinée, et s'il y avait en Allemagne de laids, de ridicules anciens monuments, tout cela tombe ou tout cela s'efface sous la robe de brique, de pierre ou de granit toute neuve, que lui bâtissent ses architectes et ses artistes actuels. J'ai vu des architectes ; les livres qu'ils publient avec texte explicatif des gravures, donnent à la fois, côte à côte, les laideurs détruites et l'œuvre nouvelle bâtie pour embellir.

Il faut le dire, la plupart du temps le bien sérieux est obtenu, et quel enseignement ! La plupart des architectes ont des maisons d'exposition à eux : ils ont là des meubles au dessin créé par eux, en harmonie avec la maison toute entière ; tous les ameublements et tous les objets usuels sont dessinés, construits par eux, dans l'ordre d'ensemble du tout, avec un soin digne de tous les éloges. On n'y dédaigne rien, pas plus l'antichambre que la cuisine ; tout objet d'utilité est mis en harmonie ; tout est de formes renouvelées.

J'ai plus que de l'espoir pour la France ; le génie de sa râce est très fort. Elle médite plus longtemps, et surtout elle était déjà si belle qu'elle a grand'peine à l'oublier. Elle est comme la femme belle qui se détourne avec peine de son miroir d'hier pour sourire au miroir d'aujourd'hui. Mais je la sais bien capable d'éblouir d'une autre beauté d'elle son miroir de demain.

E.-A. Bourdelle.

Tout se tient, tout s'enchaine. Des chantiers malpropres et fainéants qui tachent Paris de leurs palissades éventrées, à la porte multicolore et céramique où s'étale la décadence de Sèvres, il est un lien continu. Pour transformer la Manufacture en dépendance de la littérature et de l'histoire, au moment où la *Villa de porcelaine* de Meissen devenait l'enseigne démonstrative de l'industrie allemande, il fallait le rêve administratif de l'utile et du beau, qui sut déjà ripoliner en jaune pâle les statues de Saint-Cloud. Défigurés par le génie doré dont le portique de marbre plut aux honneurs officiels pour illustrer une grande mémoire, les parterres silencieux des Tuileries témoignent que la Métropole de l'Art perd ses privilèges d'harmonie discrète. De la médiocrité voyante au joug des entrepreneurs, tout se tient, tout s'enchaine.

Grâces vous soient rendues, à vous, monsieur, qui, allant droit au but, nous avez dit : « Maîtres jadis des marchés étrangers du décor, de la forme et de la matière, par tous ceux qui, élèves de nos doctrines, apprentis de nos métiers, attendaient de nos exemples un rayonnement d'idéal dans les réalisations de la vie, nous nous sommes reposés pendant qu'ils se dévouaient au labeur. Voici maintenant qu'ils vont seuls et nous précèdent. Resterons-nous en arrière, essoufflés d'avoir trop admiré notre œuvre ancienne, ou montrerons-nous qu'il est encore en nous des énergies intelligentes, pour la défense d'un patrimoine de maîtrise et de génie ? »

Vous nous conviez ainsi au meilleur emploi qui puisse être des deux grandes lois sociologiques d'Imitation et d'Opposition, en nous proposant l'effort pratique d'une Exposition internationale d'Art social. Pouvons-nous hésiter à nous mettre en présence des progrès accomplis ailleurs et des mérites par lesquels nos concurrents surent nous devancer, afin de nous préparer à défendre fermement notre rang.

La question est de celles qui, par un jugement mérité, ne souffrent point l'indécision. Nul ne se dispensera de répondre : « L'heure est venue », qui n'a point abdiqué le mépris de la laideur et l'espoir de la Beauté.

A. Le Chatelier,
Professeur au Collège de France.

URNE EN BRONZE.

Travail Campanien du commencement du ve siècle avant J.-C.

IMP. FORTIER ET MAROTTE

LE

TRÉSOR MONÉTAIRE DE BOSCOREALE

Le trésor de deniers d'or découvert, en 1895, à Boscoreale, dans la villa rustique située dans la localité dite la Pisanella, offre pour l'archéologue un intérêt tout particulier, car il a été retrouvé à peu de distance du célèbre trésor d'argenterie offert par M. le baron Edmond de Rothschild au musée du Louvre.

Ces monnaies d'or n'ont pas encore été l'objet d'une étude spéciale, et je crois faire chose utile en publiant les notes que j'eus le loisir de prendre pendant que ces belles pièces étaient en ma possession.

La villa rustique de Boscoreale, au moment de l'éruption du Vésuve de l'année 79, appartenait à une femme qui portait le nom de Maxima. On a retrouvé ce nom sur quarante-cinq pièces du trésor d'argenterie et on a tout lieu de croire que le petit buste qui ornait, en guise d'*emblema*, une des coupes et qui est conservé aujourd'hui au British Museum, représentait ses traits: on croit également pouvoir l'identifier avec le cadavre, encore paré de boucles d'oreilles d'or garnies de topazes, qui a été retrouvé dans la cour intérieure des pressoirs à vin[1].

Au moment de la catastrophe, cette femme possédait un petit sac renfermant 1350 deniers d'or, c'est un peu plus de 30.000 francs de valeur intrinsèque. On n'y trouve aucune monnaie postérieure à l'an 78. Le brillant état des monnaies de Galba, Othon et Vitellius, semble indiquer que Maxima avait commencé à mettre de côté ce petit trésor dès l'an 68.

Voici la liste de ces pièces. Je renvoie, pour la description détaillée, à la seconde édition de l'ouvrage de Cohen.

AUGUSTE (7 janv. 43 av. J.-C. — 19 août 14 de notre ère).

6	*Denier d'or.* —	Coh. 39, C².
24	—	— 42, C².
1	—	— 112, C².
5	—	— 136, C².
3	—	— 162, C².
1	—	— 222, C¹.
2	—	— 229, 1 F. D. C. et 1 C¹.

1. Voyez H. de Villefosse, *le Trésor de Boscoreale*, p. 168. *La Rivista ital. di Numismatica*, dirigée par le commr Gnecchi, a donné une petite notice de cette trouvaille, 1895, p. 260 et 494.

Tibère (19 août 14-16 mars 37).

99 *Denier d'or.* — ℞. **PONTIF MAXIM.** Livie assise (an de J.-C. 15). Coh. 15, 30 F. D. C. et 69 C[1-2].

1 — ℞. **TR · POT · XVI · IMP · VII.** Tibère dans un quadrige (an de J.-C. 14). Coh. 45, F. D. C.

1 — ℞. **TRE · POT · XVII · IMP · VII.** Quadrige (an de J.-C. 15). Coh. 47, F. D. C.

1 *Quinaire d'or.* — ℞. **TR · POT · XXXII.** (an de J.-C. 30). Coh. 59, C[1].

Tibère et Auguste (an 13).

3 *Denier d'or.* — Coh. 3 (probablement de l'an 13), 2 F. D. C. et 1 C[1].

Néron Drusus, fils de Tibère et de Livie.

5 *Denier d'or.* — ℞. **DE GERM.** Arc de triomphe (frappé sous Claude en l'an 41). Coh. 1, 2 C[1] et 3 C[2].

1 — ℞. **DE GERMANIS.** Arc de triomphe (frappé sous Claude). Coh. 3, C[1].

3 — ℞. **DE GERMANIS.** Drapeau au milieu de deux boucliers, quatre hastes et deux trompettes (frappé sous Claude). Coh. 5, 2 C[1] et 1 C[1].

Ces monnaies posthumes furent frappées probablement l'an 41, à l'occasion de la nouvelle victoire de Galba sur les Cattes et en commémoration de la soumission par Drusus des Rhètes, des Suèves, des Sicambres, des Chérusques et des Frisons.

Antonia, sœur d'Auguste.

2 *Denier d'or.* — ℞. **CONSTANTIAE AVGUSTI** Cérès. Coh. 1, 1 C[1] et 1 C[1-2].

2 — ℞. **SACERDOS DIVI AVGVSTI.** Deux torches réunies par des guirlandes. Coh. 4, C[2].

Caligula, en l'honneur de Germanicus.

2 *Denier d'or.* — Frappés sous Caligula, vers l'an 37. Coh. 1, F. D. C.

Caligula, en l'honneur d'Agrippine mère.

1 *Denier d'or.* — Frappé sous Caligula, vers l'an 40. Coh. 5, F. D. C.

Caligula, en l'honneur d'Auguste.

2 *Denier d'or.* — Frappés sous Caligula, vers l'an 37. Coh. 1, 1 F. D. C. et 1 C[1].

CLAUDE Ier (26 janv. 41-13 oct. 54).

10 *Denier d'or.* — ℞. **CONSTANTIAE AVGVSTI.** La Constance assise. Coh. 4, 1 F. D. C. et 9 C1.

3 — ℞. **DE BRITANNI.** Arc de triomphe. Coh. 16, C1.

Cette médaille fut frappée probablement en 44, pour commémorer la campagne en Angleterre de Aulus Plautius et de Vespasien — qui fut plus tard empereur — à laquelle, en dernier lieu, prit part l'empereur lui-même[1].

2 *Denier d'or.* — ℞. **EX·S·C.** Carpentum (frappée sous Néron). Coh. 31, F. D. C.

2 — ℞. **EX·S·C·OB CIVES SERVATOS** dans une couronne de chêne (an 41). Coh. 33. C1.

3 — ℞. **IMPER RECEPT** écrit sur un camp prétorien (année 41). Coh. 40, 1 F. D. C. et 2 C1.

23 — ℞. **PACI AVGVSTAE.** La Paix à droite (an 41). Coh. 50, 5 F. D. C. et 18 C1.

2 — ℞. **PRAETOR RECEPT.** Claude donnant la main à un prétorien (an 41). Coh. 77, C1.

12 — ℞. **S·P·Q·R·P·P·OB C·S·** dans une couronne (an 46). Coh. 86, 4 C1 et 8 C1-2.

NÉRON ET CLAUDE.

5 *Denier d'or.* — Coh. 4, F. D. C.

AGRIPPINE ET CLAUDE.

12 *Denier d'or.* — Frappés probablement en l'an 49. Coh. 3, 1 F. D. C.: 8 C1 et 3 C1-2.

AGRIPPINE ET NÉRON.

2 *Denier d'or.* — ℞. Auguste et Livie dans un quadridge d'éléphants. Coh. 3, C1.

2 — ℞. **EX·S·C** dans une couronne de chêne. Coh. 6 F. D. C.

NÉRON CÉSAR.

11 *Denier d'or.* — ℞. **EQVESTER ORDO PRINCIPI IVVENT** sur un bouclier (frappé en 51). Coh. 96, 2 F. D. C. et 9 C1.

Au moment où il fut nommé consul. Néron n'avait que quartorze ans; c'est alors qu'il reçut le commandement du premier escadron de cavalerie *(Prince de la jeunesse)*; les monnaies nous montrent que Néron favorisa beaucoup l'ordre équestre.

1. Tacite, *in Vita Agricolae*, chap. 13; Suet., *in Claudio*, chap. 17.

9 *Denier d'or.* — ℞. SACERD[*os*] COOPT[*atus*] IN OMN[*i*] CONL[*egio*] SVPRA NVM[*erum*] EX·S·C. Instruments de sacrifice (frappé l'an 51). Coh. 311, 2 F. D. C., 7 C¹.

Deux de ces pièces avaient, à l'avers, l'inscription : NERO CLAVD CAESAR.

NÉRON EMPEREUR (13 oct. 54-11 juin 68).

15 *Denier d'or.* — ℞. AVGVSTVS AVGVSTA. Coh. 42, 12 F. D. C. et 3 C¹.

37 — ℞. AVGVSTVS GERMANICVS. Néron radié debout. Coh. 44. 20 F. D. C. et 17 C¹.

30 — ℞. CONCORDIA AVGVSTA. La Concorde, assise à gauche. Coh. 66, 2 F. D. C., 8 C¹ et 20 C¹⁻².

21 — ℞. IANVM CLVSIT PACE P·R·TERRA MARIQ·PARTA. Le temple de Janus fermé. Coh. 114 et 144, 9 F. D. C., 12 C¹.

212 — ℞. IVPITTER CVSTOS. Jupiter assis, à gauche. Coh. 118 et 120, C¹.

29 — ℞. PONTIF·MAX·TR·P·II·P·P autour d'une couronne de chêne, dans laquelle on lit : EX·S·C (frappé en 57). Coh. 208, 5 F. D. C. et 24 C¹.

5 — ℞. PONTIF·MAX·TR·P·VII·COS·IIII·P·P·EX·S·C. Cérès debout (frappée l'an 60). Coh. 217, C¹.

8 — ℞. PONTIF·MAX·TR·P·VII·COS·IIII·P·P·EX·S·C. Mars à gauche (an 60). Coh. 219, F. D. C.

3 — ℞. PONTIF·MAX·TR·P·VIII·COS·IIII·P·P·EX·S·C. Cérès (an 62). Coh. 228, 1 F. D. C., 1 C¹ et 1 C².

Cette pièce, citée à l'ancien catalogue de la Bibliothèque nationale de Paris, a disparu lors du célèbre vol commis dans ce musée.

34 *Denier d'or.* — ℞. PONTIF·MAX·TR·P·VIII·COS·IIII·P·P·EX·S·C. Mars (an 62). Coh. 229, 20 F. D. C., 14 C¹.

11 — ℞. ROMA. Rome, assise à gauche. Coh. 257, 6 F. D. C. 5 C¹.

135 — ℞. SALVS. La Santé, assise à gauche. Coh. 313 et 315. 2 F. D. C., 54 C¹, 79 C².

97 — ℞. VESTA. Temple de Vesta. Coh. 334, 3 F. D. C., 2 C¹, 2 C².

GALBA (juin 68-69).

1 *Denier d'or.* — ℞. CONCORDIA PROVINCIA. La Paix debout, à gauche Coh. 41, C¹.

4 — ℞. DIVA AVGVSTA. Livie debout, à gauche. Coh. 54, 1 F. D. C., 2 C¹ et 1 C².

2 *Denier d'or.* — ℞. **HISPANIA**. L'Espagne debout, à gauche. Coh. 81 et 84, F. D. C. et C[1].

1 — ℞. **IMP**. Galba à cheval, à droite, haranguant. Coh. 96 (Caylus), F. D. C.

2 — ℞. **ROMA RENASC**. Rome, à droite, tenant une Victoire. Coh. 199, 1 F. D. C., 1 C[1].

2 — ℞. **SALVS · GEN · HVMANI**. La Fortune sacrifiant, à gauche. Coh. 233. F. D. C.

11 — ℞. **S · P · Q · R · OB · C · S** dans une couronne de chêne. Coh. 286, 7 F. D. C. et 4 C[1].

1 — Avers : **SERG · ALBA IMPERATOR**. Tête laurée, à droite. ℞. **VICTORIA P · R**.

La Victoire debout sur un globe, de face, regardant à gauche et tenant une couronne et une palme.

Othon (69).

2 *Denier d'or.* — ℞. **PAX ORBIS TERRARVM**. La Paix debout, à gauche. Coh. 2, 1 F. D. C. et 1 C[2].

7 — ℞. **SECVRITAS P · R**. La Sécurité debout, à gauche. Coh. 18. 2 F. D. C, 4 C[1] et 1 C[2].

Trois exemplaires ont, à l'avers : **IMP · OTHO · M**.

2 — ℞. **VICTORIA OTHONIS**. Victoire marchant, à gauche. Coh. 23, F. D. C.

Vitellius (69).

2 *Denier d'or.* — ℞. **LIBERTAS RESTITVTA**. La Liberté debout, à droite. Coh. 46, C[1].

1 — ℞. **L · VITELLIVS COS · III · CENSOR**. Vitellius père, assis à gauche. Coh. 54, F. D. C.

1 — ℞. **PONT · MAXIM**. Vesta assise à droite. Coh. 71, F. D. C.

4 — ℞. **S · P · Q · R · OB · C · S** dans une couronne. Coh. 85, 3 F. D. C., 1 C[1].

4 — ℞. **XV · VIR · SACR · FAC**. Trépied, dauphin et corbeau. Coh. 110, 2 F. D. C., 1 C[1], 1 C[1-2].

1 — ℞. (*Sans légende*). Victoire assise, à gauche. Coh. 118, C[1].

Vitellius et ses enfants.

2 *Denier d'or* — ℞. Coh. 3, 1 F. D. C. et 1 C[1-2].

Vespasien (69-79).

2 *Denier d'or.* — ℞. **AETERNITAS**. L'Éternité debout, à gauche. Coh. 21. E. D. C.

5 *Denier d'or.* — ℞. **ANNONA AVG.** L'Abondance assise, à gauche. Coh. 27, 4 F. D. C., 1 C^{1-2}.

5 — ℞. **COS · ITER FORT · RED.** La Fortune, debout, à gauche (an 70). Coh. 81 et 86, 1 F. D. C., 4 C^{1-2}.

2 — ℞. **COS · ITER · TR · POT.** Neptune debout, à gauche (an 70). Coh. 89, 1 F. D. C., 1 C^{1}.

1 — ℞. **COS · III · FORT · RED.** La Fortune debout, à gauche (an 71). Coh. 97, C^{1-2}.

1 — ℞. **COS VI.** Taureau cornupète, à droite (an 75). Coh. 112, C^{1}.

2 — ℞. **COS VII.** Vache (de Myron ?) marchant, à droite (an 76). Coh. 117, F. D. C.

4 — ℞. **COS VIII.** Vespasien debout, à gauche (an 77 ou 78). Coh. 130 et 131, F. D. C.

1 — ℞. **DE IVDAEIS.** Trophée (an 72 ou 73). Coh. 139, C^{1}.

9 — ℞. **FORTVNA AVGVST.** La Fortune debout, à gauche. Coh. 172, F. D. C.

6 — ℞. **IVDAEA.** La Judée assise, à droite, pleurant au pied d'un trophée. Coh. 225, C^{1}.

2 — ℞. **IVDAEA.** La Judée au pied d'un palmier. Coh. 230, F. D. C.

6 — ℞. **NEP · RED.** Neptune debout, à gauche. Coh. 272, 4 C^{1}, 2 C^{1-2}.

3 — ℞. **PACI AVGVSTI.** Némésis marchant, à droite (an 71). Coh. 283, 2 C^{1}, 1 C^{1-2}.

3 — ℞. **PAX AVG.** La Paix appuyée à une colonne (an 72-75). Coh. 297 et 299, 2 F. D. C, 1 C^{1}.

1 — ℞. **PAX AVGVST.** La Paix assise, à gauche. Coh. 319, C^{1}.

2 — ℞. **TR · POT · COS · III.** L'Équité debout, à gauche (an 71). Coh. 548, C^{1}.

4 — ℞. **TRI · POT · II · COS · III · P · P.** La Paix assise, à gauche (an 72). Coh. 565, 1 F. D. C., 3 C^{1}.

1 — ℞. **VESTA.** Temple de Vesta. Coh. 578.

6 — ℞. **VIC · AVG.** Victoire à droite (ans 72 ou 73). Coh. 583 et 586, 1 F. D. C., 3 C^{1}, 2 C^{1-2}.

9 — Avers : **IMP · CAESAR VESPASIANVS AVG.** Tête laurée à droite.
℞. **COS · ITER · TR · POT.** La Paix assise, à gauche, tenant un caducée et une branche d'olivier (an 70). 4 F. D. C.. 5 C^{1}.

3 — Mêmes types, avec la Paix debout (an 70). 2 F. D. C., C^{1-2}.

2 — ℞. **COS · ITER · TR · POT.** L'Équité debout, à gauche, tenant les balances et une haste (an 70) 1 C^{1}, 1 C^{1-2}.

1 — ℞. **COS · TR · POT.** Neptune nu, debout, à gauche, le pied sur une proue, tenant un dauphin et un trident (an 71). C^{1}.

Titus.

1 *Denier d'or.* — ℞. **ANNONA AVG**. L'Abondance assise à gauche. Coh. 16, F. D. C.

4 — ℞. **COS IIII**. Taureau cornupète à droite (an 75). Coh. 48, F. D. C.

4 — ℞. **COS V**. Vache marchant à gauche (an 76). Coh. 55, 2 F. D. C., 2 C[1].

2 — ℞. **COS VI**. Rome assise à droite (an 77 ou 78). Coh. 64, 1 F. D. C., 1 C[1].

2 — ℞. **IMP VIIII**. Taureau cornupète à droite (an 75). Coh. 101, F. D. C.

2 — ℞. **PAX AUG**. La Paix debout à gauche. Coh. 131, F. D. C.

1 — ℞. **PAX AUGUST**. La Paix assise à gauche. Coh. 134, C[1].

2 — ℞. **PONTIF · TR · P · COS · IIII**. Victoire debout à gauche (an 75). Coh. 163. F. D. C.

5 — ℞. **PONTIF · TR · POT**. La Fortune debout à gauche. Coh. 165, F. D. C.

2 — ℞. **PONTIF · TRI · POT**. Titus assis à droite. Coh. 168, F. D. C. et C[1].

1 — ℞. **VIC · AUG**. La Victoire debout sur un globe. Coh. 352, F. D. C.

2 — ℞. (*Sans légende.*) La Judée en pleurs. Coh. 391, 1 F. D. C. et 1 C[1].

Domitien César.

1 *Denier d'or.* — ℞. **CERES AUGUST**. Cérès debout à gauche (prob. an 76). Coh. 29, F. D. C.

7 — ℞. **COS III**. Corne d'abondance (an 75). Coh. 46. F. D. C.

1 — ℞. **COS V**. Sarmate agenouillé (an 76). Coh. 48. C[1].

6 — ℞. **PRINCEPS IVVENT**. L'Espérance à gauche (an 74). Coh. 374. 4 F. D. C., 2 C[1].

10 — ℞. (*Sans légende.*) Donitien à cheval à gauche (an 73). Coh. 663, F. D. C.

César Canessa

BIBLIOGRAPHIE

Le Cimetière franco-mérovingien et carolingien de Marchélepot, par C. Boulanger. — Paris, Imprimerie Nationale, 1909. 1 vol. in-8° jésus avec planches et illustrations dans le texte.

Les précieux documents fournis par le cimetière de Marchélepot ont suggéré à M. Boulanger l'idée d'un manuel complet de l'art barbare en Europe du ve au ixe siècle. Frœhner a magistralement résumé les éléments de cette étude dans une spirituelle préface que nous nous faisons un véritable plaisir de reproduire ici :

« Entre Montdidier et Péronne, avant que la voie du chemin de fer descende dans la vallée de la Somme, on s'arrête à la station de Marchélepot. Un haut clocher du xvie siècle, dominant un plateau qui s'étend à perte de vue, attire de loin le regard sur ce petit village, désormais célèbre dans l'histoire de l'archéologie. C'est là qu'il y a vingt-cinq ans, un chercheur de trésors, Lelaurain, fit des recherches fructueuses. Il venait des environs de Reims. Comme les sorciers qui, avec leur baguette magique, devinent les sources d'eau, il se promenait en Picardie, attentif aux moindres mouvements du terrain ; il s'orientait d'un coup d'œil, et chaque fois qu'il donnait un coup de pioche, une opulente nécropole du moyen âge sortait de terre. L'exploration du cimetière franc de Marchélepot fut son chef-d'œuvre. Quatre mille tombes ouvertes et ravagées en quelques années ! Le côté scientifique des fouilles n'entrait pour rien dans les calculs de Lelaurain. Aux collectionneurs des villes voisines, accourus à la première alerte, il vendait le soir ce qu'il avait trouvé dans la journée, et vers la fin de l'automne il arrivait à Paris pour se défaire de ce qu'il leur avait dissimulé.

» Le croirait-on ? Ces quatre mille tombes, exceptionnellement fécondes en antiquités de toutes sortes, ont été mises au pillage sans que les archéologues de métier y fissent attention. Une vingtaine de lignes écrites à la hâte par le fondateur du Musée de Péronne, Alfred Danicourt, et voilà ce qu'il en reste. M. Boulanger a eu l'heureuse inspiration de réparer cet oubli ou cette négligence, et de nous décrire le cimetière de Marchélepot comme s'il s'agissait d'une fouille contemporaine. Quelle abondance de bijoux, de bronzes, de verreries ! Dans ces cercueils picards, l'objet se conserve comme une mouche dans un morceau d'ambre. Les souvenirs restés vivants dans le pays, les pièces trouvées, aujourd'hui dispersées jusqu'en Pologne, M. Boulanger a tout recueilli et remis en place avec une patience infinie ; en feuilletant son album de planches, on est stupéfait qu'un tel nombre de choses précieuses ait pu surgir du sol, puis, de nouveau, disparaître dans des collections locales, connues de quelques initiés. L'énumération des objets retirés des tombes de Marchélepot est devenue ainsi, sous une plume savante, supérieurement préparée pour ce travail, un véritable *Manuel d'archéologie franque*, tel qu'on le désirait depuis longtemps. Il suffit d'une heure de lecture pour mesurer le chemin parcouru, dans l'espace d'un siècle, par une science encore mal assise et contrariée par des problèmes que l'avenir seul résoudra, ou ne résoudra pas. »

Le Gérant : Émile Bonnet.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12 RUE GODOT-DE-MAUROI

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

MONNAIES ET MÉDAILLES

Objets d'Art et de Haute Curiosité

NAPLES
Piazza dei Martiri

PARIS
19, Rue Lafayette
34, Rue de Provence

NEW-YORK
479, Fifth Avenue

TÉLÉPHONE 267-24

S. DE ANGELIS & FILS
Galleria Principe di Napoli
NAPLES

Copies des Musées

EGGER FRÈRES
I. Opernring, 7 — VIENNE

Monnaies et Médailles
ANTIQUITÉS

C. & E. CANESSA
19, Rue Lafayette, 19
PARIS

Expertises de Collections

Revue scientifique
RIVISTA ITALIANA DI NUMISMATICA
Directeurs :
Comte ERCOLE & Francesco GNECCHI

Abonnement : 20 francs par an.
MILAN, 10, Via Filodrammatici.

MM. MANNHEIM
EXPERTS
7, Rue Saint-Georges, 7

OBJETS D'ART
et de haute Curiosité

HARO & Cie
PEINTRE-EXPERT
Direction de Ventes Publiques

RESTAURATION DE TABLEAUX
Tableaux Anciens & Modernes de 1er ordre
14, Rue Visconti et Rue Bonaparte, 20

JACQUES SELIGMANN
23, Place Vendôme, PARIS

OBJETS D'ART, CURIOSITÉS
Ameublements Anciens

Librairie Artistique et Littéraire
Fondée en 1878
CHARLES FOULARD
7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques. — Téléphone : 828-04.

L. ANDRÉ
15, Rue Dufrénoy, PARIS

RESTAURATION
D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITE

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES
D.-A. LONGUET
Reproduction de
Dessins, Gravures, Tableaux, Objets d'Art
PHOTOCOLLOGRAPHIE, AUTOTYPIE, HÉLIOGRAVURE
250, Faubourg Saint-Martin, PARIS
TÉLÉPHONE 403-54

Dr EUGEN MERZBACHER NACHF
10, Karlstrasse, 10
MUNICH

Monnaies & Médailles

JEAN-P. LAMBROS
Rue Parthénagogion, 14A — ATHÈNES
Maison fondée en 1840

Antiquités — Médailles

A. VAGNER
49, Avenue de Ségur, PARIS

RESTAURATION DE MEUBLES ANCIENS
VIEILLES BOISERIES, VIEUX CADRES, ETC.
Peinture, dorure et laquage vieillis
PEINTURES DE MEUBLES ANCIENS

JULES FLORANGE, I.
EXPERT EN MÉDAILLES
17, Rue de la Banque, PARIS

Numismatique & Sigillographie
LIBRAIRIE NUMISMATIQUE

ED. BOUET
17 et 19, RUE VIGNON — PARIS

Réparations d'Antiques
MARBRES, BRONZES, TERRES CUITES

P. & P. SANTAMARIA
84, Via Condotti, 84
ROME

NUMISMATIQUE
INTAILLES ET CAMÉES ANCIENS

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC
Agréé par le Tribunal
BEDEL & Cie

Bureau central : *18, Rue Saint-Augustin.*
Bureau de Passy : *18, Avenue Victor-Hugo.*

MAGASINS
194, rue Championnet.
308, rue Lecourbe.
14, rue de la Voûte.
2 et 4, rue Véronèse.
16, rue Barbès (Levallois).

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01058 7224